



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

*Titel der Diplomarbeit*

**Der fotografische Raum: Bérénice de Molière**

*Verfasserin*

**Heidelinde Scheichl**

*Angestrebter akademischer Grad*

**Magistra/Magister der Philosophie (Mag. Phil.)**

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film & Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG</b>	<b>5</b>
<b>FOTOGRAFIE : ZEICHEN</b>	<b>8</b>
<b>I. Das Bild im Kontext kultur – historischer Betrachtung</b>	<b>8</b>
I.1 Zum Bildbegriff	12
I. 2 Bildmedium Fotografie	12
<i>Exkurs Projektion – Lichtbilder für die Bühne</i>	15
I. 3 Zwei Positionen zur Fotografie: real vs. relativ	18
I.3.1 Zum Begriff der Realität	18
I.3.2 Die Realisten	20
I.3.3 Die Kulturrelativisten	21
<b>II. Fotografie = Zeichen ?</b>	<b>23</b>
II.1 Semiotische Grundlagen und Grundbegriffe	24
II.2 Bild – Zeichen	27
II.2.1. Fotografie und Code	28
II.2.2 Das Bild und sein Betrachter – zum Verhältnis Fotografie – Referent	29
II.2.2.1 Der linguistische Ansatz: Roland Barthes	30
II.2.2.2 Der anthropologische Ansatz: Hans Belting	32
II.2.2.3 Semiotik der visuellen Codes: Umberto Eco	34
II.3 Raum - Zeichen	39
II.3.1 Der theatrale Code	40
II. 3.2 Die Zeichen des Raumes	43
<b>BILD – UND RAUMWAHRNEHMUNG</b>	<b>45</b>
<b>I. Aspekte zur visuellen und räumlichen Wahrnehmung</b>	<b>45</b>
I.1 Die Gesetze der Wahrnehmung	48
I.1.1 Das Gesetz der Prägnanz/ guten Gestalt	49
I.1.2 Das Gesetz der Geschlossenheit	50

I.1.3 Das Gesetz der guten Fortsetzung / Linie	50
I.1.4 Das Gesetz der Ähnlichkeit bzw. Gleichartigkeit	51
I.1.5 Das Gesetz der Nähe	51
I.1.6 Das Gesetz der Erfahrung	51
I.1.7 räumliches Sehen	53
<b>II. Raumbild – Bildraum</b>	<b>56</b>
II.1 Raum : Zeit : Fotografie	60
II.2 Fotografien – sehen : gesehen werden	63
II.3 Echtraum – Scheinraum – Theaterraum	66
<b>DER FOTOGRAFISCHE RAUM – EIN MODELL</b>	<b>68</b>
<b>I. Prämissen</b>	<b>68</b>
<b>II. Bildinhalt / Bildkontext</b>	<b>69</b>
<b>III. Zum Signifikationsprozess von Bild und Raum</b>	<b>72</b>
<b>BÉRÉNICE DE MOLIÈRE</b>	<b>75</b>
<b>I. Jede Inszenierung – ein individuelles, „authentisches“ Ereignis?</b>	<b>75</b>
<b>II. Eine zeitlose Komödie – Bérénice de Molière</b>	<b>79</b>
II.1 Zum Inhalt des Stückes	79
II.2 Eine Analyse der Inszenierung: der fotografische Raum	82
II.2.1 Zum Bühnenraum	83
II.2.2 Stück, Schauspieler	85
II.3.1 Szenenbilder	86
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	
<b>LITERATUR</b>	<b>90</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>98</b>
<b>LEBENS LAUF</b>	<b>101</b>

## EINLEITUNG

Die Entstehung der Fotografie als einem eigenständigen Medium, hat das Verständnis als auch die Wahrnehmung von Raum grundlegend verändert. Durch die Mittel und Ausdrucksmöglichkeiten der Fotografie, z.B. durch verschiedene fragmentarische Blick- und Momentaufnahmen, Montagen etc. entstehen neue Bilderwelten, welche ihrerseits eigene Bedeutungsebenen beinhalten. Spezifische Bild-Räume werden kreiert, welche sich, in einem arbiträren, ständig wandelnden Spannungsverhältnis von Individuum und Gesellschaft befinden. Das Medium Fotografie ist folglich im Zusammenhang mit ihrer räumlichen Wahrnehmung nicht nur gesellschaftlich–historisch, sondern auch medientechnisch zu betrachten.

Der fotografische Raum setzt sich mit diesem dreier Verhältnis von Fotografie, Räumlichkeit und Wahrnehmung im Kontext von Individuum und gesellschaftlicher Codes<sup>1</sup>, auseinander. Die zeitliche Dimension sowie der kulturbedingte Blick eines Bildes sind weitere, wesentliche Aspekte, die es detailliert zu analysieren gilt. Anhand der Inszenierung *Bérénice de Molière*, uraufgeführt 2004 im Akademietheater in Wien, wird der Frage nach der Fotografie und ihrer Rolle in der kultur-gesellschaftlichen Kommunikation nachgegangen.

Der fotografische Raum: Raum und Fotografie – zwei Begriffe, welche sich in einem engen Kontext zueinander befinden. Raum definiert sich über ein breites Spektrum: er kann kreativ, sozial, öffentlich, privat, gesellschaftlich, politisch oder auch theatral sein. Seine Funktion ist individuell - gesellschaftlich bezogen, somit auch wandelbar. Dieser Aspekt betrifft ebenfalls die Fotografie. Im Rahmen dieser Arbeit gilt es folglich den Begriff des Raumes als auch den der Fotografie zu beschränken.

Der fotografische Raum umfasst den theatralen (Bühnen)raum einer Inszenierung im Hinblick auf die Fotografie und deren Gestaltung. Der theatrale Raum kann, laut Peter Brook ein „leerer Raum“<sup>2</sup> sein, doch erscheint er immer als ein formulierte, in bestimmter Art und Weise, als ein gestaltender und gestalteter Raum, der sich aufgrund der verwendeten Bilderwelten von Inszenierung zu Inszenierung neu definiert.

---

<sup>1</sup> Zur Definition des Begriffes *Code* siehe II.2.1 Fotografie und Code

<sup>2</sup> Vgl. Peter Brook: *Der leere Raum: Möglichkeiten des heutigen Theaters*. – München: Dtv, 1975.

Das bedeutet, der fotografische Raum ist jeweils, von Inszenierung zu Inszenierung differentiell, ein begrenzter Ort im Raum, unabhängig davon, ob dieser Ort illusionistisch oder als Ereignisraum inszeniert wird. Begrenztheit in diesem Zusammenhang bedeutet jedoch nicht notwendigerweise Abgeschlossenheit.

Ein Bild, eine Fotografie steht stets in einem Spannungsverhältnis von Kultur, Gesellschaft, Ort sowie Zeit. Dieser Zeitaspekt impliziert ein Verhältnis von Körperlichkeit und Vergänglichkeit, ein Augenblick, welcher die Zeit „anhält“ und das Bild von einem Moment der Aktualität zu einem „Phantom“ der Vergangenheit werden lässt.<sup>3</sup>

„Ist aber die Photographie eine Funktion der fließenden zeit, so wird ihre sachliche Bedeutung sich ändern, je nachdem sie dem Bereich der Gegenwart oder irgendeiner Phase der Vergangenheit angehört.“<sup>4</sup>

Siegfried Kracauer beschreibt in seinem Essay zur Fotografie diesen zeitabhängigen Aspekt. Die Fotografie impliziert für ihn stets eine Erinnerung an den Tod, sie verkörpert in gewissem Maße eine Reaktion auf die Todesfurcht.

„In den illustrierten Zeitungen ist die Welt zur photographierbaren Gegenwart geworden und die photographierte Gegenwart ganz verewigt. Sie scheint dem Tod entrissen zu sein; in Wirklichkeit ist sie ihm preisgegeben.“<sup>5</sup>

Der fotografische Raum selbst ist gewissermaßen eine imaginäre Ressource: er impliziert eine Endlosigkeit und Weite, worin und woher die Fotografie ihren Ort bestimmt sowie neuen Raum erschließt. Diese Ressource wird, unabhängig davon ob sie sich auf einen realen oder gegenstandslosen Raum bezieht, bestimmt durch mehrere Faktoren: Licht, Zeit, Umgebung (im Theater Gestaltung) sowie der kultur-gesellschaftliche Kontext.

---

<sup>3</sup> Vgl. Hervé Guibert: Phantom-Bild. Über Photographie. – Leipzig: Reclam, 1993. S. 12-19;143-147.

<sup>4</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: Ornament und Masse. Die Photographie. 1. Aufl.– Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 29

<sup>5</sup> Vgl. ebd.S.35

Die Arbeit dient einer Analyse des fotografischen Raumes und gliedert sich folglich in drei Bereiche. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Frage nach der Fotografie als einem Zeichen. Ausgehend von einer geschichtlichen Betrachtung soll die Frage nach der Zeichenfunktion der Fotografie geklärt werden. Kann man überhaupt von Fotografie als einem Zeichen sprechen?

Welche Eigenschaften verleihen einem Bild einen Zeichencharakter? Unterliegen fotografische Zeichen einer allgemein, auf die Gesellschaft bezogenen gültigen Authentizität? In welchem Verhältnis steht die Fotografie zu ihrem Betrachter und welche Bedeutungsebenen lassen sich im Hinblick auf den theatralen Raum erschließen? Dieser erste Aspekt der Arbeit dient der Erstellung eines begrifflichen Instrumentariums zur Definierung sowie der Beschreibung des fotografischen Raumes.

Ausgehend von den fotografischen sowie räumlichen Zeichen, soll anhand der Bild- und Raumwahrnehmung das Modell des fotografischen Raumes erstellt werden. Der zweite Teil der Arbeit behandelt die Frage nach den visuellen als auch räumlichen Voraussetzungen im theatralen Raum für ein „verständliches Bild“. In welchem Kontext definiert sich ein Bild im Raum zum Raumbild? Wie konstruieren sich fotografische Bild-Botschaften? Welche Differenzen bzw. Assoziationen ergeben sich zwischen einem materiell greifbaren und einem digital projizierten Bild? Anhand allgemeiner Aspekte sowie den grundlegenden Sehgesetzen zur Wahrnehmung sollen diese Fragen geklärt werden, um zum Modell des fotografischen Raumes zu gelangen.

Der dritte, abschließende Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der praktischen Anwendung von dem Modell des fotografischen Raumes, anhand der Inszenierung *Bérénice de Molière*.

## FOTOGRAFIE : ZEICHEN

„Wir reden in einer Welt, und sehen in einer anderen.“<sup>6</sup>

### I. DAS BILD IM KONTEXT KULTUR – HISTORISCHER BETRACHTUNG

Das Ausdrucksbedürfnis des Menschen durch Bilder zählt zu den ältesten Kulturpraktiken überhaupt. Im Kontext zur geschichtlichen Bildbetrachtung sind mehrere interessante Aspekte festzustellen: einerseits beschreibt jede zeitliche Epoche, eine spezifische Lebens- und Denkweise, mit implizierten Erwartungen als auch Sichtweisen an ein Bild. Andererseits existiert auch immer eine intensive Wechselbeziehung zwischen Bild und Raum. Zahlreiche Bilderstreite und Bilderstürme dokumentieren diese tiefe Ambivalenz des Menschen bildhaften Darstellungen gegenüber. Medientheoretisch gesehen hat in diesem Zusammenhang eine Wechselbeziehung zwischen Bildwahrnehmung und Bildtechnik historisch stattgefunden: jedes neu erfundene Bildmedium hat im gleichen Maße Begeisterung sowie Skepsis hervorgerufen. So auch die Fotografie.

Die Frage nach der Fotografie an sich, nach deren Funktion bzw. Zeichencharakteristik ist folglich stets in einem kultur-gesellschaftlichen sowie geschichtlichen Kontext zu betrachten und impliziert die Frage nach dem Menschen an sich. Um die Bedeutung sowie den Begriff der Fotografie für den theatralen Raum nun exakter zu erfassen als auch zu analysieren, soll zunächst ein kurzer historischer Überblick über den Bildbegriff, sowie dessen Auffassung gegeben werden. Wobei die wesentlichsten Aspekte zum Bildbegriff als Schwerpunkt definiert sind.<sup>7</sup>

Historisch betrachtet, ist die Geschichte der Bildbetrachtung so alt wie die Menschheit an sich. Das Bild war und ist in den verschiedensten Kulturen ein fester Bestandteil gesellschaftlicher Rituale, und hatte/hat in den kultischen aber auch in den politischen Bereichen einen hohen Stellenwert mit verschiedensten Funktionen.

---

<sup>6</sup> R. Debray: Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland. – Berlin: Avinus, 2007. S. 38

<sup>7</sup> Eine detaillierte Analyse der jeweiligen, von der Kunstgeschichte geprägten Epochen, würde zu weit vom Ausgangsthema wegführen. Aus diesem Grund soll folglich ein grober Überblick zum besseren Verständnis des Bildbegriffes als auch anschließend zur Fotografie gegeben werden.



Als ein Beispiel in diesem Zusammenhang sei die ägyptische Hochkultur erwähnt. In dieser Zivilisation versinnbildlichte ein Bild nicht nur die Macht, Herrschaft sowie die Erfolge eines Herrschers, sondern bestimmte bildliche Darstellungen implizierten auch eine gewisse Symbolik in religiöser Hinsicht in Form von Göttersymbolen oder als Darstellung bestimmter Zeremonien. Das Bild stellte nicht nur einen Bereich der Religion dar, sondern auch einen der Gesellschaft, welche sich in und mit der Religion präsentierte. In diesem Kontext ist neben der Verehrung auch das Verbot von Bildern zu nennen.

Das Bild- bzw. Abbildungsverbot entstand in monotheistischen Kulturen und richtete sich gegen den Vorgang der bildlichen Darstellung als solchen. Dieses Verbot konnte sich auf spezifische Götter, Heilige oder auch Propheten erstrecken.<sup>8</sup> Zusammenfassend lässt sich folgern, dass unabhängig von einer örtlichen oder kulturellen Begrenzung, eine enge Verbindung zwischen Bild, Kult sowie Politik zum Ort, an dem das Bild präsentiert bzw. verwendet wurde, existierte und auch heute noch existiert.<sup>9</sup>

Grundsätzlich ist die Bildertheologie, welche sich mit den Glaubensinhalten beschäftigt, von der Bildphilosophie zu unterscheiden, welche die Phänomene des Sichtbaren und der Wahrheit der Ideen zum Schwerpunkt hat.<sup>10</sup> Bereits in der Antike interpretierten und bezeichneten zahlreiche Philosophen, wie zum Beispiel Platon, zur Erklärung der Sinneswahrnehmung, der Träume oder des Denkens, vielfältige Phänomene, wie Gemälde oder Zeichnungen, als Bilder. Es wurden so genannte innere Bilder angenommen, Bilder im Geiste oder in der Seele. Zur Erklärung wurden die „äußeren“ Bilder (Bilder, die man sah) herangezogen<sup>11</sup> Dieses Unterscheidungsprinzip zwischen externen (materiellen) und internen (mentalen) Bildern.<sup>12</sup> findet auch heute in der modernen Bildphilosophie noch Anwendung.

Das historische Bildverständnis tendiert prinzipiell zu zwei Auffassungen. Einerseits, zu einem kultisch-magischen Bildverständnis, nach welcher der Bildreferent im Bild zugegen ist. Das Bild verkörpert das Abgebildete.

---

<sup>8</sup> In vielen Religionen, wie zum Beispiel im Islam, ist dieses Verbot der bildlichen Darstellung im Sinne von „Du sollst dir kein Bild machen“, „Gott ist bildlos“, auch heute noch zu finden.

<sup>9</sup> Vgl. Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. – München: C.H. Beck, 2000. S. 24. Weiters Siehe Kapitel I.2. Bildmedium Fotografie

<sup>10</sup> Vgl. Ebd. S. 13

<sup>11</sup> Vgl. Oliver .Scholz: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung. – München: Alber, 1997. S. 7

<sup>12</sup> Vgl. K.S. Hombach: Begriff & Funktion bildhafter Darstellungen. – In: Bild/Medium/Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. H.D. Huber, B. Lackemann, M. Scheibel (Hrsg.)München: kopaed, 2002. S. 11

Diese Tendenz prägte vor allem das religiöse Bildverständnis. Andererseits, zu einer repräsentationalistischen Bildauffassung, nach der das Bild auf den Bildreferenten verweist.<sup>13</sup> Diese grundlegenden Tendenzen prägen später auch die Fotografie. Um den historischen Überblick zum Bildbegriff zu komplettieren, sei das Modell von Régis Debray kurz vorgestellt.

Régis Debray unterteilt die Geschichte der bildlichen Betrachtung in drei grundlegende Abschnitte: ersten, in die Ordnung der Logosphäre (nach Erfindung der Schrift), zweitens, in die Ordnung der Graphosphäre (nach Erfindung des Drucks) sowie drittens, in die der Videosphäre (nach Erfindung des Audiovisuellen). Letztere ist die gegenwärtige, in der wir uns befinden.

„Die drei mediologischen Zäsuren der Menschheitsgeschichte – Schrift, Druck, Audiovisuelles – lassen in der Geschichte der Bilder drei verschiedenen Kontinente hervortreten: den des Idols, den der Kunst und den des Visuellen. Jeder hat sein eigenes Gesetz.“<sup>14</sup>

Debray verwendet den Begriff des Idols anstatt der Ikone, welcher „[...] älter ist und von allgemeiner Bedeutung. Er beinhaltet auch die christliche Vorstellung von Gott, beschränkt sich jedoch nicht darauf.“<sup>15</sup> In dieser Epoche ist das Bild präsent, es ist „lebendig“, es ist transzendent und verweist in seinem Bezugspunkt auf etwas Göttliches bzw. Magisches. Es ist der Übergang vom Magischen zum Religiösen.

Die Epoche der „Kunst“ stellt den Übergang vom Theologischen zum Historischen bzw. vom Göttlichen zum Menschlichen als zentralen Bezugspunkt dar. Das Bild ist nun eine Darstellung, eine Sache, die gesehen wird. Der Blickpunkt ist nicht mehr durch das Bild hindurch, sondern darüber hinaus, eine kontemplative Betrachtung.<sup>16</sup> Hans Belting beschreibt diesen Aspekt des Übergangs ebenfalls in seinem Buch *Bild und Kult*: „[...] die Kunst legt zwischen den Augenschein des Bildes und das Verständnis des Betrachter eine neue Sinnesebene: Sie wird dem Künstler eingeräumt, der das Bild als den Beleg von Kunst in die eigene Regie nimmt.“<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Ebd. S. 13

<sup>14</sup> Vgl. R. Debray: *Jenseits der Bilder*, S. 190

<sup>15</sup> Vgl. Ebd. S. 204

<sup>16</sup> Vgl. Ebd. S. 197

<sup>17</sup> H. Belting: *Bild und Kult*, S. 26

Im Bereich der Bildbetrachtung als auch des Bildumgangs vollzieht sich somit ein grundlegender Wechsel. Der Mensch ist nun Mittelpunkt des Universums, er steht im Zentrum des Bildes und des Sehens. Der Künstler bzw. das „Künstlerische“ findet im Werk an sich seine Daseinsberechtigung. Ausschlaggebend für diesen Wandel ist, dass das (ästhetische) Vergnügen nicht mehr vom (religiösen) Auftrag abhängt, sondern von der Individualität.<sup>18</sup> Mit der Zeit der Kunst ändert sich auch der Raum. Es kommt zu einer Verschiebung des Ideale: man erschafft nun Bild-Werke, welche im Laufe der Zeit, die privaten, religiösen Orte verlassen und öffentlich werden. Diese *Ästhetisierung* der Bilder beginnt mit der Privatsammlung durch die Humanisten im 15.Jh. und endet mit der Schaffung öffentlich zugänglicher Museen im 19. Jh.<sup>19</sup>

Die dritte Epoche, die Ära des Visuellen, stellt den Übergang von der einzelnen Person zur globalen Umwelt bzw. vom Sein zum Milieu dar. Das Bild ist eine Wahrnehmung, die angesehen wird, in Form einer kontrollierenden Betrachtung. Neuer Bezugspunkt: die Maschine, der Leistungsträger, mit dem man ständig etwas Neues präsentiert. Das Sichtbare ist gleich dem Realen ist gleich das Wahre. „Wir sind die erste Zivilisation, die sich durch ihre Apparate dazu autorisiert glauben darf, ihren Augen zu vertrauen.“<sup>20</sup>

Der Bildbegriff ist im Laufe der Jahrhunderte, aufgrund neuer technischer Verfahren der Herstellung, Vervielfältigung sowie Verbreitung, auf neue Arten als auch Phänomene von bildlichen Darstellungen ausgedehnt worden. Prinzipiell impliziert jede Bildtheorie, religiöser oder politischer Natur, eine gemeinsame grundlegende Philosophie: die Beinhaltung gewisser Normen als auch Verhaltensregeln im Umgang sowie im Gebrauch von und mit Bildern.

Zusammenfassend zur Bildbetrachtung ist zu sagen, dass jede Kultur sich durch das definiert, worauf man sich einigt, es für real zu halten. Régis Debray begründet seine Zeiteinteilung des Bildes, aufgrund einer Verschiebung der Wahrnehmung und der Ideale. Das Ziel der Epoche des Idols war es, die Ewigkeit widerzuspiegeln. Ein Jenseits des Sichtbaren existiert und der Bildreferent hat seinen Blick darauf zu fokussieren.

---

<sup>18</sup> R. Debray: Jenseits der Bilder, S. 208

<sup>19</sup> Parallel zu den Museen werden auch öffentliche Plätze, der Stadtraum zu den neuen Orten der Bilder. Neben der Museumskultur entwickelt sich auch eine Stadtkultur der Bilder, die sich auf die verschiedensten kommunikativen Aspekte konzentriert. (Webeplakate, Schaufenster, etc.) Vgl. R. Debray, Jenseits der Bilder, S. 209.

<sup>20</sup> Vgl. R. Debray: Jenseits der Bilder, S. 340

Die Epoche der Kunst versuchte Unsterblichkeit zu erlangen, indem man die sichtbaren, bildlichen Phänomene zu unsichtbaren Gesetzen in Beziehung setze, man las somit die Wahrheit aus der Welt heraus. Ausgangspunkt war der Mensch und sein Verständnis von der Welt. Die Zeit des Visuellen zielt darauf ab, ein Ereignis zu sein. Diskurse über Wahrheit, Ideale und Universelle dürfen in Frage gestellt werden, jedoch nicht der Wert der Bilder an sich.<sup>21</sup>

### I.1 Zum Bildbegriff

In der Analyse zum Verhältnis von Fotografie im theatralen Raum bezieht sich der Begriff Bild hauptsächlich auf fotografisch erzeugte Abbildungen, auf Fotografien<sup>22</sup>. Jedoch konzentriert sich dieser Begriff auf die Darstellung erkennbarer realistischer bzw. abstrahierter Gegenstände, Lebewesen oder Eigenschaften. D.h. auf das Medium Fotografie als Bild an sich.

### I. 2 Bildmedium Fotografie

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“<sup>23</sup>

Die Fotografie ist und war stets Träger, Botschaft bzw. Ausdruck einer gewissen gesellschaftlichen oder kulturellen Gruppe. Sie wird repräsentiert durch die jeweiligen Vertreter des Mediums, welche für sich und die Gesellschaft spezielle Ideale suchen bzw. kreieren. Diese Ideale bilden das Fundament der jeweiligen fotografischen Stile, Auffassungen und Richtungen.<sup>24</sup> Technik und Ideale ergänzen und komplettieren einander.

---

<sup>21</sup> Vgl. Ebd. S 335-341

<sup>22</sup> Der Begriff Fotografie [die; einzelnes Lichtbild, Foto] steht im Zentrum der Analyse. Das technische Verfahren, welches dem Begriff der Fotografie inne ist, wird großteils ausgeschlossen. Ebenso wie bestimmte Formen der Rede, wie Metaphern, auch als „sprachliche Bilder“ bezeichnet.

<sup>23</sup> Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. – In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. W. Benjamin. F.a.M: Suhrkamp, 1977. S. 50.

<sup>24</sup> Vgl. Rolf H. Krauss: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie. 2. Aufl. – Ostfildern b. Stuttgart: Cantz, 1995. S. 31

Als logische Schlussfolgerung ist festzustellen, dass für die Frage: „Was ist Fotografie“ keine allgemein gültige Antwort existiert. Tatsache ist, dass mit der Industrialisierung beginnt eine Perfektionierung der Bildillusion, vom anfänglichen Handwerksberuf hin zum Medium der Massenproduktion.<sup>25</sup>

Die Anfänge der Fotografie sind geprägt durch eine heftige Kontroverse: der euphorischen Begeisterung stand eine kategorische Ablehnung gegenüber. Der ästhetische Wert als auch die Kunstwürdigkeit wurden in Frage gestellt. Aus diesem Grund versuchte die Fotografie die Eigenschaften der Malerei nachzuahmen. Dieser Vergleich mit der Malerei sollte den Kunstcharakter der Fotografie sicherstellen. Als Folge haben sich diese beiden Medien gegenseitig plagiiert bzw. assimiliert. Gesellschaftlich gesehen prägte die Fotografie im 19. Jh. ein weiterer wesentlicher Aspekt: Das neue Zielpublikum der Portraits war der vornehme, zahlungskräftige Bürger. Mithilfe der Fotografie konnten erstmals nicht dem Adelsstand angehörige sich portraituren lassen. Dieser Aspekt erscheint ausschlaggebend für die rasche Kommerzialisierung als auch Etablierung der Fotografie.<sup>26</sup>

„[...] und doch ist, was über die Photographie entscheidet, immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik.“<sup>27</sup>

Die Zeitspanne der zweiten Hälfte des 19. Jh. bis zur Jahrhundertwende war die Zeit des technischen Fortschritts und der Weltausstellungen. Die Kameras wurden leichter in Gewicht als auch in der Handhabung. Als Konsequenz wurde die Fotografie rasch ein fixer Bestandteil der verschiedensten gesellschaftlichen Bereiche, so auch dem Theater.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> „Medium“ bedeutet in seinem ursprünglichen Gehalt gleichzeitig Mittel als auch Ver-Mittler zu sein. Das einzelne Kunstwerk ist gleichzeitig Mittel als auch Vermittler von Informationen. Dieser Wesenszug war bei Gemälden des 19. Jh. noch erkennbar. Tendenziell existiert er auch bei einzelnen Fotografien. Die bewusste Rezeption einzelner Werke verschwindet jedoch mit dem Aspekt der Masse. Es kommt zu einer unscharfen Wahrnehmung, zu einem ungenauen Eindruck, der sich aufgrund der Erfahrung des Betrachters leichter vor dessen geistigem Auge zu einem imaginären Weltbild verarbeiten lässt. – Vgl. H.J: Scheurer: Zur Kultur- u. Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. – Köln: DuMont, 1987. S. 141

<sup>26</sup> Vgl. Wilfried Baatz: Geschichte der Fotografie. 4. akt. Aufl. – Köln: Dumont, 2004. S. 25

<sup>27</sup> Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 56

<sup>28</sup> Mit der Erfindung der Daguerreotypie beginnt die Wechselbeziehung mit dem Theater. Theaterbilder der verschiedensten Arten, von Schauspielerportraits bis hin zu Darstellungen bekannter Szenen wurden für ein kaufwilliges Publikum hergestellt. Ein Bestandteil der theatralen Inszenierung, d. h. des dramaturgischen Konzeptes, wurde die Fotografie jedoch erst zu Beginn des 20. Jh. Das Studio wurde mit nachgestellten Szenen zu einem weiteren Theater-Schauplatz. Vgl. dazu Christopher Balme, Nicole Leonhardt: Fotografie und Theater im 19. JH. – In: Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816 – 1914. Charles Grivel, André Gunthert, Bernd Stiegler (Hrsg.) München: Fink, 2003. S. 102 – 121.

Im Bereich der Dokumentation und der Wissenschaften wurde der Fotografie eine hohe Authentizität zugeschrieben, wobei das Verhältnis Fotograf – Kamera zu Beginn außer Acht gelassen wurde. Dies führte zu einer Verzerrung: als authentisch wurde betrachtet, was bereits durch die „objektive“ Fotografie gesehen und festgehalten wurde.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts ist vor allem durch eine technische Entwicklung gekennzeichnet. Es entstanden die ersten Printmedien, welche den Fotodruck einführten. Die Illustrierte wurde der Ort für das öffentliche, das Album der Ort für das private Photo.<sup>29</sup> Parallel wurden auch Momentaufnahmen und Bewegungsaufnahmen möglich, die zu einem gravierenden Umbruch der visuellen Wahrnehmung führten.

Geschichtlich als auch kunstgeschichtlich betrachtet, führte jede technische Verbesserung zu einer neuen (künstlerischen) Bewegung bzw. Richtung in der Fotografie. Gleichzeitig entwarf und entwirft nach wie vor jede Theorie, eine Gegentheorie. Zur Ergänzung sei dieses Wechselspiel kurz umrissen.

Die Fotografie ist, laut Rolf Krauss in künstlerischer Hinsicht sowohl konzeptionell<sup>30</sup> als auch konventionell.<sup>31</sup> D.h. sie basiert nicht nur auf einer geistigen Spontaneität, sondern auch auf einer traditionellen Sehweise. Im Bezug auf die Geschichte liegt der konventionellen Fotografie der zwanziger Jahre die geistige als auch theoretische Grundlage der Vorstellung vom Neuen Sehen zugrunde, ein neues Bewusstsein mit Hilfe der Fotografie sollte entwickelt werden. Diese experimentelle Fotografie verstand sich als ein bewusster Gegensatz zur Kunstfotografie.

Die Gegenbewegung, die bildmäßige Fotografie, orientiert sich an den klassischen Idealen der Kunst und lehnt alles im Zusammenhang mit dem Neuen Sehen ab. Die nächste Strömung, die „Fotografie der neuen Sachlichkeit“ auch „Straight photography“ genannt, hat ihre Merkmale in der direkten Verwendung der fotografischen Möglichkeiten wie Schärfe, Detailtreue, Tonreichtum, etc. Weiters entstanden neue Formen wie dokumentarische oder auch sozialdokumentarische Fotografie und Bildjournalismus.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> H. Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft. – München: Fink, 2001.S. 218

<sup>30</sup> *Unter Konzeption versteht R. Krauss „geistiger, künstlerischer Einfall; Entwurf eines Werkes“* – Vgl. R. Krauss: Photographie als Medium, S. 20

<sup>31</sup> *Unter Konvention wird „Herkommen, Brauch“ verstanden.* – vgl. R. Krauss: Photographie als Medium, S. 31

<sup>32</sup> Vgl. R. Krauss: Photographie als Medium, S.82/83.

Ab den sechziger Jahren wird, aufgrund der intensiven Auseinandersetzung mit der Fotografie, das Bild in vielen Bereichen der Kunst zu einer transzendenten aber auch immanenten Ausdrucksmöglichkeit. Pop Art zum Beispiel verwendet die Fotografie als Wirklichkeitszitat in Form des vorgefundenen fotografischen Bildes gemäß der 20er Jahre. Durch *Happening* und *Concept Art* gewinnt auch die Kamerafotografie an Selbstständigkeit. Aber auch das Fernsehen verändert die Sehgewohnheiten sowie den Umgang mit den Bildern.<sup>33</sup> Nicht nur in den künstlerischen Strömungen, sondern auch in der Sozial- und Naturdokumentation, in der Medizin, in der Forschung sowie in der Reise- und Kriegsberichterstattung entwickelte sich die Fotografie zum bevorzugten Bildmedium, wenn es darum ging, Ereignisse aus aller Welt zu präsentieren als auch zu dokumentieren.<sup>34</sup>

### *Exkurs Projektion – Lichtbilder für die Bühne*

Projektion bedeutet zunächst einmal das Darstellen von Objekten auf einer Fläche mit Hilfe eines optischen Vergrößerungsapparates. Die Vorgeschichte des Projektionsverfahrens reicht über die *Laterna Magica* im 17. Jh. bis zur *Camera obscura* ins 16. Jh. zurück. Diese optischen Geräte entstanden vor allem aus dem Bedürfnis heraus, die Natur so realistisch wie möglich nachzuahmen. „Die Laterna magica war in gewisser Weise ein Vorläufer des modernen Dia-Projektors. Nur wurden ihre Bilder bis in die 70er Jahre des 19. Jh. gemalt.“<sup>35</sup>

Der Unterschied zwischen der Camera obscura und der Laterna magica liegt in der Betrachtungsweise als auch beim Licht. Einerseits sind die Bilder „natürlich“ vorhanden und mit Tageslicht beleuchtet, bei der Laterna magica andererseits bewusst gestaltet bzw. ausgewählt und mit einer künstlichen Lichtquelle präsentiert. Laut Ulrike Hick ist die Laterna magica von ihren Anfängen an in einen Komplex aus „magischer“ Illusionierung, wissenschaftlichem Interesse und kommerzieller Motivation eingebettet. „Indem indessen der Aspekt der magisch faszinativen Unterhaltung, des optischen Spektakels [...] im Vordergrund steht, findet hier letztlich die Geburt des modernen Zuschauers statt.“<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. R. Krauss: Photographie als Medium, S. 134/135

<sup>34</sup> Vgl. Wilfried Baatz: Geschichte der Fotografie, S. 50

<sup>35</sup> Vgl. Ebd. S.12

<sup>36</sup> Vgl. Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien. – München: Fink, 1999.S. 130

Diese Wirklichkeitsillusionen, mit ihren entweder belehrenden, mystischen oder einfach nur unterhaltenden Sujets, wurden einerseits durch fahrende Projektionisten präsentiert. Andererseits wurden sie an festen Orten, wie zum Beispiel im Theater vorgeführt.

Abb.1 Die Camera Obscura war, wie anhand der Abbildung der „dunklen Kammer“ von A. Kircher aus dem Jahr 1646 deutlich wird, ursprünglich eine transportable, begehbare lichtdichte Kabine, in der der Zeichner die Projizierten Naturbilder kopieren konnte.

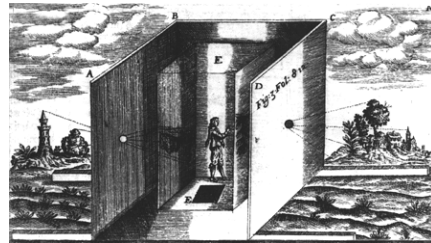


Abb. 2 Deckelbild eines Kastens für eine Kinderlaterne, Firma Ernst Plank, Nürnberg, um 1900. Sie zeigt eine Laterna Magica Vorführung.



Eine weitere Erfindung, die vor allem das dreidimensionale, räumlich Sehen stark beeinflusste, war die Stereofotografie. (Stereo: räumlich/plastisch, skopie: Sehen) Stereofotografien basieren auf den physiologischen Gesetzen des binokularen Sehens. Das heißt, das menschliche Augenpaar nimmt zwei leicht verschobene Ansichten des gleichen Wirklichkeitsausschnittes wahr, welche im Gehirn zu einem dreidimensionalen Bild zusammengefügt werden. „Das betrachtete Stereobild suggeriert eine Unmittelbarkeit des Dargestellten, eine fast intime Nähe zur realiter räumlich weit entfernten Szene.“<sup>37</sup> Im Gegensatz jedoch zur rein kontemplativen Bildbetrachtung wird bei der Stereofotografie der Betrachter zum integralen Bestandteil der Bildproduktion.<sup>38</sup>

Im Theaterbereich wurden für die Motive der Stereofotografien diejenigen Szenen ausgewählt, die als bekannt und populär beim Theaterbesucher galten und somit neben einem hohen Bekanntheitsgrad auch einen hohen Werbeeffekt hatten.

<sup>37</sup> Vgl. Nic Leonhardt: <<... in die Tiefe des Bildes hineingezogen>>: Die Stereofotografie als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts. – In: Crossing Media. Theater – film – Fotografie – Neue Medien. Christopher Balme, Markus Moninger (Hrsg.) München: epodium, 2004. S. 106

<sup>38</sup> Der entstehende Bildraum konstruiert sich im Kopf des jeweiligen Rezipienten. Weshalb diese Bilder eher zum Bereich der mentalen Bilder zuzurechnen ist. Für das Verständnis des dreidimensionalen projizierten Raumes war die Stereofotografie vor allem in der Wahrnehmung ein wesentlicher Aspekt.



Das heißt, es wurden leichte eingängige Stücke ausgewählt, die aufgrund ihrer spektakulären Effekte oder ihrer prächtigen Ausstattung im Gedächtnis blieben. Im Zusammenhang mit der Projektion ist die Stereofotografie vor allem als ein Vorläufer des 3D-Kinos zu betrachten.



Abb.3 Stereofotografie einer Kasperltheateraufführung



Abb. 4 moderne Stereofotografie v. Thübingen

Am Ende des 19. Jh. werden aufgrund der technischen Möglichkeiten (vor allem der Elektrizität), Projektionen auf der Bühne verstärkt praktisch angewendet. Die ersten Theater-Projektionen werden zur Darstellung kurz auftauchender Vorgänge benutzt, für Sonnenstrahlen oder zur Andeutung übersinnlicher Erscheinungen. Als eigenständiges, systematisch genutztes Gestaltungsmittel gewinnt die Projektion bei Schauspiel- und Opern- Inszenierungen nach dem Ersten Weltkrieg an Bedeutung.

Einer der ersten, der die Fotografie nicht nur zu dekorativen Zwecken verwendete, war der Regisseur Erwin Piscator<sup>39</sup>. In der Inszenierung von Ernst Tollers Stück, *Hoppala, wir leben von 1927*, wurde mithilfe der Bilder ein zeitkritischer Bezug zur politischen Lage der 30er Jahre genommen. Die Bühne sollte den Gedanken des sozialen Querschnittes widerspiegeln. Die Bühnenform galt dem Versuch, die gesellschaftliche Ordnung zu versinnbildlichen. Die Film- und Bildausschnitte wurden als Dokumentation als auch als dramaturgischer Effekt eingesetzt.

---

<sup>39</sup> Thomas Lindemann (Hrsg.): Bühnen – Bilder. Hainer Hill und die Kunst der Projektion. – Karlsruhe: Infoverlag, 2005. S. 16.

Ausgehend von den einzelnen, auf künstlerische Strömungen bezogenen Theorien zur Fotografie, lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen. Erstens, Ein Bild steht stets, sei es nun aus der Sicht der Kunstwissenschaft, Philosophie oder Naturwissenschaft, immer in einem Verhältnis zum Betrachter sowie zum Apparat. Weiters kann man auf zwei wesentliche Betrachtungsweisen schließen. Einerseits auf den realistischen Ansatz, andererseits auf den kulturelrelativistischen.<sup>40</sup>

### I. 3 Zwei Positionen zur Fotografie: real vs. relativ

„Eine Fotografie ist entweder das Fundstück, das die Kamera der Welt entreißt, oder das Ergebnis einer Technik, die im Apparat als Programm angelegt ist. Im einen Fall ist das Bild eine Spur der Welt, im anderen Falle ein Ausdruck des Mediums, von dem es produziert wird.“<sup>41</sup>

Im Gegensatz zu fototheoretischen Überlegungen nehmen Betrachtungen zur Ästhetik bzw. Funktion der Fotografie weit größeren Raum in der Literatur ein. Im Laufe der Geschichte positionierten sich im Wesentlichen zwei Auffassungen. Erstens: dem realistischen Ansatz liegt ein Glaube an ein analogisches Wesen der Fotografie zugrunde. Im Gegensatz dazu steht die Auffassung der Kulturrelativisten, die die Willkürlichkeit des fotografischen Bildes betonen. Für die Analyse des fotografischen Raumes und vor allem ergänzend zu der Frage nach dem Zeichencharakter der Fotografie, gilt es diese zwei Auffassungen kurz in ihren Wesenszügen zu präsentieren. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt bei den Tendenzen und Auffassungen im 20. Jahrhundert.

#### *1.3.1 Zum Begriff der Realität*

Die Diskussion um den Begriff der Realität im Zusammenhang mit der Fotografie liegt ihr seit ihrer Entstehung zugrunde. Im Rahmen der Analyse des fotografischen Raumes ist sie schwer auf eine allgemeine Basis zu bringen, da es sich stets um eine Relation zwischen der Fotografie und der Realität handelt, die sich stets aufs Neue von Raum zu Raum konzipiert.

---

<sup>40</sup> Zu den Begriffen siehe H. D. Dörfler: Das fotografische Zeichen. – In: Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Julia Schmitt, Christian Tagsold, H. D. Dörfler u.a. (Hrsg.) Opladen: Leskert Budrich, 2000. S. 11-50.

<sup>41</sup> H. Belting: Bild-Anthropologie, S.213

Dieses Konzept unterliegt einer ständigen Zeitdimension als auch einer räumlichen Begrenzung. Zum Beispiel, altägyptische Wandgravierungen erscheinen dem modernen Menschen von heute oft als unrealistisch, weil er es nicht gelernt hat, sie zu „lesen“. Wiederum anderen Kulturen mögen Darstellungen, die der westlichen Gesellschaft und deren traditionellen Kriterien der Wirklichkeit entsprechen, unrealistisch vorkommen. Dieser Relativitätsaspekt ist, bezogen auf die Fotografie, ausschlaggebend. Realismus ist folglich etwas *Relatives*.

Nelson Goodman vertritt in seinem Buch *languages of Art* (Sprachen der Kunst) diesen Ansatz des relativen Realismus. Dieser „[...] wird durch das Repräsentationssystem festgelegt, das für eine gegebenen Kultur oder Person zu einer gegebenen Zeit die Norm ist.“<sup>42</sup> Ob man eine bildliche Darstellung als realistisch empfindet oder nicht, hängt weder von der Information noch der Illusion ab, sondern ausschließlich mit dem, was man gelernt hat. Fast jedes Bild kann so ziemlich alles darstellen, was es gibt. D.h. wo Objekte und Bilder gegeben sind, existiert gewöhnlich auch ein so genanntes Repräsentationssystem, ein System der Darstellung, dem zufolge das Bild, das Objekt wiedergibt.“<sup>43</sup>

In Anlehnung zu der Auffassung Nelson Goodmans, *Realität ist etwas relatives*, werden die Begriffe Realität als auch Wirklichkeit in dieser Arbeit bewusst nicht philosophisch definiert bzw. bei den jeweiligen Theorien bewusst unreflektiert gelassen. Ergänzend zum Thema soll der naturwissenschaftliche Ansatz Olaf Breidbachs<sup>44</sup> und dessen Definitionen zum Realitätsbegriff präsentiert werden.

Nach Olaf Breidbach stellt die Realität ein so genanntes *Perzept* dar. D.h. sie ist eine spezifische Reaktion der den Sinnesorganen nachgeordneten Nervenzellen. Dieses *Perzept* wird vom Nervensystem weiterverarbeitet. Dieser Gesamtvorgang nennt Breidbach *Perzeption*. Beobachten ist eine reflektierte *Perzeption*, d. h. sie ist bewusst. Die Wahrnehmung wiederum ist eine *bewertende* Beobachtung, welche als solche registriert, und folglich für wahrgenommen wird. Es wird etwas identifiziert und somit in seinem Beobachtungsgehalt bewertbar.

---

<sup>42</sup> Vgl. N. Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. – F.a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 45

<sup>43</sup> Vgl. Ebd. S. 46

<sup>44</sup> Vgl. O. Breidbach: Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung. – München: Fink, 2005. S. 17

Die *Erfahrung* schließlich kennzeichnet den Gesamtvorgang von der Datenaufnahme im Perzept bis zur reflektierten Sicherung der Beobachtung in der Wahrnehmung. Erfahrung heißt eine Perzeption in den Gesamtzusammenhang der Wahrnehmung zu integrieren.

### 1.3.2 Die Realisten

Ein Bild, die Fotografie wird beim realistischen Konzept als Resultat eines rein mechanischen Reproduktionsvorgangs verstanden. Durch diesen mechanisch geprägten Charakter der Fotografie wird die perfekte Nachahmung der realen Natur garantiert. Aus diesem Grund gilt das fotografische Bild als das *Analogon* des fotografierten Objekts, als seine natürliche „Spur“ und sein Double.<sup>45</sup> Als ob die Kamera, unbeeinflusst von demjenigen, der sie bedient, objektiv aufzeichne, was sich vor ihrer Optik befindet. Ergebnis dieses Abbildungskonzeptes ist, dass die Fotografie als das bildliche Medium betrachtet wurde, welches der Realität und folglich der Wahrheit entsprach.

Für Roland Barthes, auf den später noch detaillierter eingegangen wird, ist die Fotografie „[...] das absolute Besondere, die souveräne Kontingenz, [...] das Bestimmte (eine bestimmte Fotografie, nicht die Fotografie) [...]“<sup>46</sup>D.h. sie ist ein Zufall oder Zusammentreffen, das Wirkliche in seinem unerschöpflichen Ausdruck.<sup>47</sup> Roland Barthes führte den, für den realistischen Ansatz prägenden Terminus *Analogon* ein.<sup>48</sup> Weiters kann Rudolf Arnheim zu den Vertretern der realistischen Position gezählt werden. In seinem Text *Glanz und Elend des Photographen von 1979* betont er, dass die Wirklichkeit Gegenstand der Fotografie sei.<sup>49</sup> Dies begründet er durch eine ästhetische Betrachtungsweise der Fotografie durch den Betrachter als auch dem Fotografen, welcher „[...] zwangsläufig Teil der Situation ist, die er ablichtet.“<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. H. D. Dörfler: Das fotografische Zeichen, S.13

<sup>46</sup> Roland Barthes: Das Grundprinzip der Fotografie und die zwei Arten des Interesses an Fotografien (1980). – In: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S. 282

<sup>47</sup> Vgl. R. Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. 1. Auflage – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. S. 12

<sup>48</sup> Vgl. Ebd. S. 99

<sup>49</sup> Vgl. R. Arnheim: Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk. 11. Aufl. – F. a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 49

<sup>50</sup> Vgl. Ebd. S.24

Ähnlich argumentiert André Bazin in seinem Text *Ontologie des fotografischen Bildes* (1945). „Zum ersten Mal – einem rigorosen Determinismus entsprechend – entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das direkte Eingreifen des Menschen. Die Persönlichkeit des Fotografen spielt nur für die Auswahl und Anordnung des Objektes eine Rolle, und auch für die beabsichtigte Wirkung.“<sup>51</sup> Für Bazin beruht in der Aufdeckung des Wirklichen das wesentlichste Wirkungsvermögen der Fotografie.

### *1.3.3 Die Kulturrelativisten*

Dem Analogonkonzept der Realisten steht die kulturrelativistische Position der *Arbitrarität* von Fotografien gegenüber.<sup>52</sup> Die Kulturabhängigkeit des Blickes sowie der Wahrnehmung, die technischen Mittel der fotografischen Verzerrung sowie die Manipulation durch den Fotografen (von der Aufnahme bis zur Entwicklung des Bildes) sind die entscheidenden Argumente gegen den Abbildungscharakter (auch Ikonizität) von Fotografien. Im Gegensatz zu den Realisten führen die Kulturrelativisten eine weitere Ebene ein, und zwar die der Wahrheit in der Relation zwischen Vor- und Abbild. Ziel bzw. Ergebnis des kulturrelativistischen Standpunktes ist es, Fotografien als autonome Objekte bzw. Objekte innerhalb eines von der Realität separaten Zeichensystems zu betrachten sowie die verschiedenen Sichtweisen auf die Fotografie zum Untersuchungs- und Reflexionsgegenstand zu machen.

Als eine Vertreterin dieser Position ist Susan Sontag zu nennen. In ihrem Buch *Über Fotografie*, betont sie immer wieder den Zusammenhang von Fotografie und Tourismus, vor allem im Bezug auf die Masse und Massenvergnügen. Fotografien sind nur Teile, bewusste Ausschnitte mit bewussten Zielen sowie Maßstäben.<sup>53</sup> Der Mensch sei süchtig nach dem Bild und diese hätten das Bewusstsein gegenüber der Realität umgekehrt: Aus Nachbildern seien Vorbilder geworden, die das Verständnis von Wirklichkeit maßgeblich bestimmen. Susan Sontag konzentriert sich in ihrem Werk jedoch eher auf die gesellschaftlichen Funktionen von Fotografie als auf die Fotografie an sich.

---

<sup>51</sup> Vgl. André Bazin: *Ontologie des fotografischen Bildes* (1945). - In: *Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980*. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S. 62.

<sup>52</sup> Vgl. H. D. Dörfler: *Das fotografische Zeichen*. S.18-19.

<sup>53</sup> Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*. - Frankfurt a. M.: Fischer, 1996. S. 59

Zusammenfassend, beziehen sich die Realisten im Kontext zum *Analogon*, auf den Produktionsmoment, und damit auf die in und seit diesem Augenblick feststehende Relation zwischen dem realen Vorbild und dem materiellen Abbild. Dagegen beziehen sich die Kulturrelativisten, wenn sie von einer kulturell als auch ontogenetisch vorbestimmten, erlernten Wahrnehmung bei der Betrachtung von Fotografien sprechen, auf einem dem Produktionsmoment temporär nachgeordneten Wahrnehmungsaugenblick.<sup>54</sup>

Prinzipiell schließen sich die beiden Ansätze nicht gegenseitig aus, da sie sich jeweils auf verschiedene Prozesse sowie Zeichenmodelle beziehen. Die Realisten verwenden ein statisches Zeichenmodell: ein Zeichen, sprich die Fotografie steht für ein Bezeichnetes (einen Referenten bzw. das fotografierte Objekt). Wegen der angenommenen Objektivität der Abbildung und ihrer mechanisch-physikalischen Abhängigkeit vom fotografierten Objekt, werden Fotografien als eine Nachricht ohne Code angenommen. Im Gegensatz dazu verwenden die Kulturrelativisten ein Zeichenmodell, bei dem die Fotografie als unobjektiv und selektiv betrachtet wird. Erst der kulturell determinierte Code stellt die Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant her.<sup>55</sup>

Für das zu entwickelnde Modell des fotografischen Raumes, gilt es in Hinblick auf das Verhältnis von Fotografie und Realität, zwischen dem Augenblick der Bildproduktion sowie dem Augenblick der Wahrnehmung zu unterscheiden. Der Entstehungsprozess von Fotografien wird in der vorliegenden Analyse nicht behandelt. Weiters wird, für das zu kreierende Modell der Ansatz der kulturrelativistischen Position bevorzugt. Im Rahmen dessen, muss der Begriff bzw. das Konzept des *Codes* eingeführt werden.

Um folglich die Zeichenfrage der Fotografie zu klären, fungiert die Semiotik als theoretische Grundlage dieser Untersuchung. Als Lehre von den Zeichen und dessen Beziehungen zu den dargestellten Gegenständen, bietet die Semiotik die ideale Basis für die Analyse des fotografischen Raumes.

---

<sup>54</sup> Vgl. H.D. Dörfler: Das fotografische Zeichen, S.21

<sup>55</sup> Vgl. Ebd.S.23

## II. FOTOGRAFIE = ZEICHEN ?

Im Diskurs um den Zeichencharakter der Fotografie, werden die verschiedenen Wissenschaften (z. B. Kunstgeschichte, Philosophie, etc.) herangezogen, um das Phänomen Bild zu erklären. Einer dieser Ansätze, ist der phänomenologische Standpunkt, vertreten von Lambert Wiesing. Bei dieser philosophisch ausgerichteten Theorie, sollen „[...] die Eigenschaften und Möglichkeiten eines bestimmten Mediums beschreiben werden. In dieser Art der Bildwissenschaft sind folglich nicht so sehr konkrete Bilder das Thema, sondern das Phänomen der Bildlichkeit überhaupt.“<sup>56</sup> Dieser phänomenologische Ansatz sieht seinen Schwerpunkt nicht in der Sprachwissenschaft, sondern in der Bewusstseinstheorie. Das Bild wird nicht als ein Zeichen interpretiert, sondern in seiner besonderen Sichtbarkeit beschrieben.

Das heißt, nach diesem Konzept wird nicht die Lesbarkeit, sondern die reine Sichtbarkeit als die wesentlichste Eigenschaft aller Bilder angesehen<sup>57</sup>. „Bilder sind die Dinge, bei denen es zur Sichtbarkeit von etwas Dargestelltem kommt. Dieses im Bild dargestellte Ding hat mit etwas, was wir kennen, Ähnlichkeit. Wir sehen etwas Ähnliches in einem Bild. In diesem Verständnis kommt überhaupt gar kein semiotisches oder verweisendes Phänomen vor. Erst im Nachhinein kann ich dann diesen Gegenstand, auf dem ich etwas sehen kann, was an der Stelle, wo ich hinsehe nicht vorhanden ist, als Zeichen verwenden.“<sup>58</sup>

Die Frage, ob Fotografien Zeichen sind, setzt eine Grundsatzentscheidung voraus: je nach dem, zu welchem Ansatz (Semiotik, Phänomenologie, etc.) man tendiert, findet man das angemessene begriffliche Instrumentarium zur Beschreibung moderner Bilderwelten. Der theatrale, fotografische Raum ist stets ein kreierender sowie kreierter Raum, für dessen Analyse der phänomenologische Ansatz der reinen Sichtbarkeit nicht ausreicht. Abgesehen von einer offensichtlich gewollten Sichtbarkeit, implizieren die Bilder im Theater stets eine gewisse Funktion bzw. Bedeutung. Aus diesem Grund wird für das zu entwickelnde Modell des fotografischen Raumes die Semiotik als Grundlage fungieren.

---

<sup>56</sup> Vgl. Sachs–Hombach, Klaus: Das Bild aus phänomenologischer Sicht. Interview mit Lambert Wiesing. – In: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Klaus Sachs- Hombach (Hrsg.) Köln: Harlem, 2004. S. 152

<sup>57</sup> Vgl. Lambert Wiesing: Sind Bilder Zeichen? – In: Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. K.S. Hombach (Hrsg.) Wiesbaden:DUV, 2004. S. 95.

<sup>58</sup> Vgl. Sachs–Hombach, Klaus: Das Bild aus phänomenologischer Sicht. Interview mit Lambert Wiesing, S. 158.

## II.1 Semiotische Grundlagen und Grundbegriffe

Jede Kommunikation vollzieht sich mittels Zeichen, dessen Theorie die Semiotik (etymologisch „Zeichenwissenschaft“) darstellt.<sup>59</sup> Über den Namen **Semiotik** als Disziplin wurde jedoch lange diskutiert. Im Jänner 1969 entschied ein internationales Komitee in Paris sich für den heute gültigen Terminus, der sowohl den Bereich der sprachlichen als auch der allgemeinen Zeichen umfasst.<sup>60</sup> Wesentliches Ziel der Semiotik als einer wissenschaftlichen Praxis ist es, „[...] die semiotischen Systeme zu beschreiben, mit deren Hilfe der Mensch mit der Welt und den Mitmenschen in ein kommunikatives Verhältnis tritt.“<sup>61</sup> Der zentrale Begriff der Semiotik ist also der des **Zeichens**.

Was ist nun ein Zeichen? *Als Zeichen kann alles benannt werden, was aufgrund einer vorher festgelegten sozialen Konvention als etwas aufgefasst werden kann, das für etwas anderes steht.*<sup>62</sup> D.h. ein Zeichen verweist über sich hinaus auf etwas, es repräsentiert etwas anderes, einen anderen Sinn, Sachverhalt, Objekt etc. Zeichen sind also Objekte, die informationshaltig sind.<sup>63</sup> Bedeutungen bzw. Botschaften werden mithilfe von Zeichen übermittelt, „transportiert“. Umberto Eco unterscheidet weiters zwischen so genannten natürlichen Zeichen (physikalische Ereignisse aus einer natürlichen Quelle; z.B. Rauch von dem man auf Feuer schließen kann) und nicht-intentionalen Zeichen (menschliches Verhalten ohne Kommunikationsabsicht).<sup>64</sup> Es stellt sich nun die Frage nach dem grundlegenden Aufbau eines Zeichens und dessen Zusammenhang mit der Fotografie.

Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) beschrieb ein jedes Zeichen aus zwei Grundelementen: dem *Signifikanten* (= das Bezeichnete; die Vorstellung von etwas; der Zeichenausdruck) und dem *Signifikat* (= das Bezeichnende; die Bezeichnung von etwas; der Zeicheninhalt). Weiters stellt er zwei wesentliche Grundzüge auf. Erstens, die *Beliebigkeit* des Zeichens: „Tatsächlich beruht jedes in einer Gesellschaft rezipierte Ausdrucksmittel im Grunde auf einer Kollektivgewohnheit, oder was auf dasselbe hinauskommt, auf der Konvention.“<sup>65</sup>

---

<sup>59</sup> Hans Krahl, Michael Titzmann (Hrsg.): Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. 1. Aufl. – Passau: Stutz, 2006. S.11

<sup>60</sup> Vgl. U. Eco: Einführung In die Semiotik. 9. unveränd. Auflage. – München: Fink, 2002. S.17

<sup>61</sup> Vgl. F. Thürlemann: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. – Köln: DuMont, 1990. S. 187- 188

<sup>62</sup> Vgl. Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. 2. korr. Aufl. – München: Fink, 1991S. 38

<sup>63</sup> Saussure, gl. Hans Krahl, Michael Titzmann (Hrsg.): Medien und Kommunikation, S.12

<sup>64</sup> Vgl. U. Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. 2. korr. Aufl. – München: Fink, 1991S.39-42

<sup>65</sup> Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 3. Aufl. – Berlin, NY: Walter de Gruyter, 2001. S.80



Zweitens, der lineare Charakter des Zeichens; jedes Zeichen unterliegt einer gewissen zeitlichen Dimension, d. h. es ist entweder unveränderlich oder veränderlich.<sup>66</sup> Der amerikanische Philosoph Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) begriff das Zeichen als eine dreigliedrige (triadische) Struktur: Signifikant, Signifikat und die zusätzliche Komponente des Referenten. D.h. er konstruiert das so genannte Peircesche Zeichen<sup>67</sup>, indem er einen dritten Aspekt einfügte, den Referenten. Im Hinblick auf die Fotografie klassifiziert Peirce die Zeichen, je nach der Beziehung von Signifikat zu Signifikant in drei Klassen: ikonische Zeichen, indexikalische Zeichen und Symbolische Zeichen.

Bei Ikonischen Zeichen besteht meist eine Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat. Fotografien, Abbildungen oder Illustrationen werden oft als ikonische Zeichen behandelt. Bei ikonischen Zeichen wird von der Annahme ausgegangen, was die „Realität“ sei.<sup>68</sup> Bei indexikalischen Zeichen ist ein Bezug in der Realität vorhanden, sie sind hinweisend aufgrund einer realen Beziehung zu dem, auf das sie verweisen. Symbolische Zeichen und dessen Bedeutungen sind an ihre Verwendung geknüpft. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Peirce bei der semiotischen Betrachtung der Fotografie, die Beziehungen zwischen Objekt und Zeichenträger sowie dem Negativ und den davon angefertigten Abzügen klar definiert hat. Weiters verweist sein Ansatz, dass ein Zeichen nur im Kopf eines Zeichenbenutzers entsteht, bereits auf Umberto Ecos Zeichen als kultureller Einheit.<sup>69</sup>

Der erste Aspekt bzgl. des grundlegenden Aufbaus eines Zeichens, ist also der Bezug zw. Signikat, Signifikant und Referent sowie dessen Verwendung als ikonisches, indexikalisches oder symbolischen Zeichen in diesem Verhältnis. Als eine weitere Eigenschaft der Zeichen ist ihr Bezug zu einem Zeichensystem zu nennen. Je nachdem zu welchem sozialen und kulturellen System sie gehören, ist die jeweilige Bedeutung der Zeichen kodiert als auch festgelegt. Verbreitung als auch Gültigkeitsbereich von Zeichensystemen werden folglich durch die jeweilige Kultur, die historische Situierung, durch soziale Faktoren (etwa Schicht- und Gruppenzugehörigkeit) als Rahmenbedingungen bestimmt und terminiert.

---

<sup>66</sup> Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft. S.82-87

<sup>67</sup> Vgl. H. D. Dörfler: Das fotografische Zeichen, S.26

<sup>68</sup> Diese Annahme ist einer der wesentlichen Züge der Realisten. Siehe dazu I.2.2

<sup>69</sup> Siehe Kapitel II.2.2.3 Semiotik der visuellen Codes: Umberto Eco

Um Zeichen zu verstehen, gilt es zu reflektieren in welchem Zeichensystem sie sich befinden und welcher Code aktuell ist.<sup>70</sup> Eine fehlende Kenntnis des Codes kann zu Missverständnissen in der Kommunikation führen, denn ein weiteres wesentliches Merkmal eines Zeichen ist, dass es erkannt werden muss, um als solches zu wirken.

Jedes semiotische System besteht aus den drei Komponenten bzw. Teiltheorien (dies entspricht den unterschiedlichen Aspekten, hinsichtlich derer Zeichensysteme untersucht werden können): *Syntax*, *Semantik* und *Pragmatik*. Die syntaktische Analyse beschäftigt sich mit der Menge der Regeln, die festlegen, welche Verknüpfungen von Zeichen im jeweiligen Zeichensystem zulässig sind. Bei der semantischen Betrachtung geht es um die Relationen zwischen Zeichen und ihren Bedeutungen bzw. zwischen Zeichen aufgrund ihrer Bedeutungen (Organisation von Bedeutung mittels Zeichenkombinationen). Die pragmatische Analyse betrifft einerseits die Relationen zwischen Zeichenbenutzern untereinander (Produzenten und Rezipienten), andererseits die zwischen Zeichenbenutzern und Zeichensystemen sowie die zwischen Zeichenbenutzern und Zeichensystemen hervorgebrachten Äußerungen.<sup>71</sup>

Die Semantik ist also die Disziplin, die sich mit der **Bedeutung**, mit Bedeutung im Allgemeinen, befasst, spricht mit den Signifikaten. „Alle Signifikate lassen sich in semantische Merkmale zerlegen bzw. alle Signifikate können als *Kombination von Merkmalen* analysiert /beschrieben werden. Z.b. besteht das Signifikat ‚Gott‘ aus den Merkmalen {nicht-menschlich}, {allmächtig} [...]“<sup>72</sup>

Innerhalb einer Kultur lässt sich folglich davon ausgehen, dass den Zeichen dieser Kultur von allen Zeichenbenutzern eine gewisse Bedeutung beigemessen wird. Diese Bedeutung enthält einerseits für alle Zeichenbenutzer einen gemeinsamen, verbindlichen und relativen Bedeutungsanteil, das *Denotat*. Weiters existieren darüber hinaus mögliche zusätzliche Bedeutungsanteile, die *Konnotationen*, die sehr unterschiedlichen Gruppen gemeinsam sein können, wie z. B. dem gesamten Kulturbereich oder einzelnen Klassen bez. Schichten.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Vgl. Hans Krahl, Michael Titzmann (Hrsg.): Medien und Kommunikation, S.17

<sup>71</sup> Vgl. Ebd. S.20

<sup>72</sup> Vgl. Ebd. S.21

<sup>73</sup> Vgl. Erika Fischer - Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. 2. durchges. Aufl. – Tübingen: Narr, 1988. S.9

D.h. Bedeutung konstituiert sich durch die Differenz zu andern, im jeweiligen Zeichensystem existierenden Signifikaten. Traditionell werden denotative (Denotationen) und konnotative (Konnotationen) Signifikate unterschieden:<sup>74</sup>

- *Denotation*: Kernbedeutung, die kontextunabhängig pro Zeichensystem gegeben ist.
- *Konnotation*: zusätzliche, kontextabhängige Bedeutungen; von sprachlichen und situationellen, textinternen und textexternen Kontext abhängig.

Der wesentliche Aspekt ist also, dass sich Bedeutung durch Differenz und Abgrenzung, innerhalb eines Zeichensystem konstruiert, dadurch, *was* im jeweiligen System *wie* unterschieden wird. Bedeutung ist folglich als ein Komplex zu begreifen, welcher sich aus einem in der betreffenden Kultur gültigen „objektiven“ Anteil und recht unterschiedlichen „subjektiven“ Anteilen zusammensetzt. „Bedeutung ist immer – und dies gilt natürlich vor allem für die Konnotationen – geschichtlich und lebensgeschichtlich bedingt.“<sup>75</sup> Der Schlüssel zur klärenden Analyse bildet, wie bereits erwähnt, der Code.

## II.2 Bild – Zeichen

Für die Analyse des theatralen, fotografischen Raumes gilt es festzuhalten, dass der Schwerpunkt auf der Semantik liegt. D. h. die Erzeugung von Bedeutung erfolgt anhand der Herstellung von Zeichen. Interessant, vor allem im Zusammenhang mit der visuellen und räumlichen Wahrnehmung, gilt es zu analysieren, welche Codes für das Verständnis ausschlaggebend sind. Die Frage, ob Fotografien nun als indexikalische oder ikonische Zeichen zu betrachten sind, muss, bezogen auf die räumlichen Zusammenhänge im Theater, noch geklärt werden.

---

<sup>74</sup> Vgl. zur Begriffserklärung: Hans Krahl, Michael Titzmann (Hrsg.): Medien und Kommunikation, S.21

<sup>75</sup> Vgl. Erika Fischer - Lichte: Semiotik des Theaters, S.9

### II.2.1. Fotografie und Code

„Es ist eine der Hypothesen der Semiotik, dass unter jedem Kommunikationsprozess diese Regeln – oder Codes – existieren und dass diese auf irgendeiner kulturellen Übereinkunft beruhen.“<sup>76</sup>

Der Begriff *Code* umfasst eine zweifache Bedeutung, Einerseits wird der Terminus für die Übersetzung von einem, in ein anderes Zeichensystem betrachtet (z.B. Geheimcode) andererseits wird Code auch als autonomes System von Zeichen definiert. Unter Code kann also allgemein ein Regelsystem zur Hervorbringung und Interpretation von Zeichen bzw. Zeichenzusammenhängen verstanden werden.

Der Code ist das Mittel, das die Produktion als auch die Kommunikation von Botschaften und Bedeutungen ermöglicht. Gemeinsame Bedeutungen sind in einer Kultur immer dann gegeben, wenn ihre Mitglieder sich bei ihrer Konstitution alle auf denselben Code beziehen, divergierende Bedeutungen entstehen, wenn unterschiedliche Gruppen hinsichtlich desselben Zeichens unterschiedliche Codes anwenden.<sup>77</sup>

Umberto Eco entwickelte das Konzept des auf kulturellen Konventionen basierenden Codes zu einer umfassenden Theorie weiter. Laut diesem Ansatz umfasst die Semiotik mehrere Forschungsfelder, wie z. B. musikalische Codes, Geschmackscodes etc. Ein Bereich dieser Forschungsgebiete umfasst die Codes der visuellen Kommunikation.<sup>78</sup>

In diesem Kontext stellen sich nun einige Fragen. Erstens, *Wie werden Fotografien aufgrund dieser Codes verstanden?* Zweitens, *Welche Rolle spielt die kulturell bedingte Konvention in der bildlichen Darstellung?*

---

<sup>76</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik., S.20

<sup>77</sup> Vgl. Erika Fischer - Lichte: Semiotik des Theaters, S.10

<sup>78</sup> Siehe Kapitel II.2.2.3

## II.2.2 Das Bild und sein Betrachter – zum Verhältnis Fotografie – Referent

Die Relation zwischen einem Bild und dessen Betrachter, zwischen einem Bild Zeichen und seinen Referenten wurde bereits in der Antike beschrieben und diskutiert. Grundzug der Zeichenvorstellung zur Zeit Aristoteles war eine Stellvertreterfunktion von Zeichen, das heißt, dass sie etwas repräsentieren oder bedeuten konnten. Diese Auffassung stand oft im Zusammenhang mit kultischen oder religiösen Handlungen. Auf die Fotografie übertragen würde dieser Aspekt bedeuten, dass ein fotografisches Zeichen für ein fotografiertes Objekt steht. Dieser Aspekt eines dyadischen (aus zwei Elementen bestehendes) Zeichenmodells findet sich im realistischen Ansatz wieder.<sup>79</sup>

Im 20. Jahrhundert entstanden, neben der realistischen und kulturrelativistischen Position, (welche weitere Ansätze und Theorien zur Fotografie. Aus historischer Perspektive betrachtet, ist die Untersuchung des fotografischen Zeichens als eine wissenschaftliche Disziplin jedoch nicht besonders alt. Charles Sanders Peirce war einer der ersten, der sich damit befasste. In keinem Fall wurde allerdings bislang ein speziell und ausschließlich auf die Fotografie zugeschnittenes Zeichenmodell konzipiert.

Stattdessen wurden entweder bereits entwickelte Zeichenmodelle auch auf die Fotografie übertragen oder bereits bestehende Modelle wurden adaptiert, um ein explizit, die Besonderheiten des fotografischen Zeichens berücksichtigendes Modell zu entwerfen. In diesem Kapitel werden ergänzend die drei unterschiedlichen Zeichenmodelle von Roland Barthes, Hans Belting sowie Umberto Eco vorgestellt. Ferdinand de Saussure definierte den Begriff *Semiotologie*, als eine übergeordnete Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht, wovon die Sprachwissenschaft nur ein Teil davon wäre.<sup>80</sup> Roland Barthes hat die Definition von Saussure umgedreht, indem er die Semiologie als eine Translinguistik versteht, welche alle Zeichen sowie Zeichensystem als auf die Gesetze der Sprache rückführbar untersucht.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. dazu I.2.2 Die Realisten

<sup>80</sup> Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft., S. 19

<sup>81</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik, S.17

### II.2.2.1 Der linguistische Ansatz: Roland Barthes

Roland Barthes hat sich u. a. in den Aufsätzen *Rhetorik des Bildes* (1964) und *Das Grundprinzip der Fotografie und die zwei Arten des Interesses an Fotografien* (1980) sowie in seinem Buch *Die helle Kammer* (1989) intensiv mit der Fotografie auseinandergesetzt. Für Roland Barthes ist die Fotografie nicht die Wirklichkeit, sondern das perfekte Analogon davon.

„Nach Roland Barthes ist die Fotografie eine Botschaft ohne Code, da aufgrund ihres mimetischen Analogiecharakters die Beziehung Vorbild und Abbild nicht willkürlich, sondern unbeeinflussbar mechanisch entsteht, und kein auf Konventionalität beruhender Code den Abbildungsvorgang steuert.“<sup>82</sup>

Im Aufsatz *Rhetorik des Bildes* von 1964 ist Roland Barthes vor allem an der Bedeutung, an der Wirkung von Fotografien interessiert. Anhand einer Werbereklame, analysiert er der Fotografie drei inhärente Botschaften: eine linguistische, eine codiert bildliche (symbolische) und eine nicht codiert bildliche (buchstäbliche) Botschaft.<sup>83</sup> Er verweist jedoch darauf, dass die Unterteilung der bildlichen Gesamtbotschaft eine reine operationale Gültigkeit hat. Die der unkodiert-bildlichen Botschaft zugrunde liegende Analogie wird von Barthes nochmals eingehend erläutert.

„Die Signifikate dieser dritten Nachricht werden durch die realen Gegenstände der Szene bebildet, die Signifikanten durch dieselben, jedoch fotografierten Gegenstände [...]“<sup>84</sup> Aus diesem Grund sind in der analogen Darstellung die Beziehung von bezeichnetem Ding zu bezeichnendem Bild nicht mehr willkürlich. Das Zeichen dieser Botschaft wird nicht mehr aus einer institutionellen Reserve geschöpft, es ist nicht codiert und Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang von einem Paradox, einer *Nachricht ohne Code*. Als ein spezifischer Charakter der Fotografie gilt, dass sie ein gewisses Bewusstsein des *Dagewesenseins* impliziert. Die Realität der Fotografie „[...] ist die des Dagewesenseins, denn jede Fotografie legt eine staunenerregende Evidenz über das ‚So war es‘ ab und gibt uns auf wundersame Weise eine Realität, von der wir abgeschirmt sind.“<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Vgl. H.D. Dörfler: Das fotografische Zeichen. S.30

<sup>83</sup> Vgl. Roland Barthes: *Rhetorik des Bildes* (1964). – In: *Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980*. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S.142

<sup>84</sup> Vgl. Ebd. S.141-142

<sup>85</sup> Vgl. Ebd. S.144

In seinem Buch *Die helle Kammer* (1989) geht Roland Barthes erneut vom „[...] analogischen Wesen der Photographie [...] welches sich nicht von der Hand weisen lässt“<sup>86</sup>, aus. Er begründet dies mit der Indexikalität der Fotografie. „Mann kann nicht von *der* Photographie sprechen, sondern von *einer* Photographie [...] Tatsächlich lässt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (dem Referenten; von dem, was sie darstellt) unterscheiden.“<sup>87</sup> Er betrachtet die Fotografie jedoch nicht als eine reine Kopie der Wirklichkeit, sondern als eine Art Emanation des vergangenen Wirklichen. Ihre Präsenz ist nicht leugbar, sie besitzt eine bestätigende Kraft sowie eine Art Zeugenschaft, dass etwas, eine Sache, da gewesen ist.

Das Ontologische der Fotografie, nach seiner Terminologie das *Noema*, ist eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Der kausale Aspekt des fotografischen Bildes bleibt ein zentraler Punkt seiner Argumentation: „Jedes Photo ist in gewisser Hinsicht die zweite Natur seines Referenten. ‚Photographischen Referenten‘ nenne ich nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe.“<sup>88</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Roland Barthes die Fotografie als eine Fotografie ohne Code versteht. Sofern seine Prämissen der absoluten Analogie zwischen Fotografie und fotografiertem Objekt akzeptiert werden, wirkt sein Modell der Bedeutung als auch Zeichenhaftigkeit der Fotografie einleuchtend. Er selbst zählt sich zu den Realisten.<sup>89</sup>

Was für die Thematik dieser Arbeit als richtungweisend festgehalten werden kann, ist die von Barthes beschriebene Kodiertheit der Rezeption einer Fotografie und die Unterscheidung zwischen analogischen, denotativen und durch den Bildproduzenten beeinflussbaren, konnotativen Anteil in der Bildgenese.

---

<sup>86</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie. 1. Auflage – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.S.99

<sup>87</sup> Vgl. Ebd.S.13

<sup>88</sup> Vgl. Ebd.S.86-87

<sup>89</sup> Vgl. Ebd.S.99

### II.2.2.2 Der anthropologische Ansatz: Hans Belting

Grundlegend ist festzuhalten, dass für Hans Belting die Bildgeschichte weder von der Sprachwissenschaft noch den technischen Erfindungen abhängt, sondern von der menschlichen, physischen und psychischen Fähigkeit der Bildproduktion und Bildwahrnehmung. Für ihn steht die Frage *wie wir mit Bildern umgehen* und *welche Organe wir für Bilder haben* im Vordergrund seiner Untersuchungen. Prinzipiell unterscheidet er zwischen der kunstwissenschaftlichen Methode und der bildwissenschaftlichen Methode, welche jedoch für ihn erst im Entstehen ist.<sup>90</sup> Im Zentrum seines anthropologischen Ansatzes steht das Verhältnis von Bildproduktion und Bildwahrnehmung, wobei er sich durchaus auch auf kollektive Vorgänge bezieht:

„Im übrigen dient der Begriff ‚Anthropologie, der immer noch umstritten ist, in diesem Falle dazu, eine rein historische Ausrichtung der Bildgeschichte zu vermeiden und nicht nur die Artefakte mit einzubeziehen, die physischen Bilder, sondern auch die mentalen Bilder, die Bilder der Erinnerung und damit die Interaktion zwischen dem Imaginären und der Bildproduktion, zwischen der persönlichen Bildwahrnehmung und dem, was man im sozialen Raum als Bildprodukte vorfindet, zu thematisieren.“<sup>91</sup>

In diesem Zusammenhang geht er von einer so genannten Trias aus: Bild, Medium Körper. Der Begriff Medium ist für ihn Teil dieser Konfiguration. „Im Grunde frage ich nach dem Bild. *Was ist ein Bild?* Aber ich glaube nicht, dass ich das nur vom Bild her beantworten kann. Ich kann meiner Überzeugung die Frage nach dem Bild nur stellen, wenn ich einerseits die Frage nach dem menschlichen Körper stelle, der Bilder wahrnimmt, Bilder erinnert und auch produziert und andererseits die Frage nach dem Trägermedium, nach dem Gastmedium der Bilder.“<sup>92</sup>

Der Begriff des Körpers betrachtet Belting als ein lebendiges Medium und er bezeichnet damit einerseits das Bildmedium selbst, andererseits kommt der Betrachter als ein Körper ins Spiel.

---

<sup>90</sup> Vgl. Klaus Sachs –Hombach: Das Bild als anthropologisches Phänomen. Interview mit Hans Belting. – In: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Klaus Sachs- Hombach (Hrsg.) Köln: Harlem, 2004. S.119

<sup>91</sup> Vgl. Ebd. S.118

<sup>92</sup> Vgl. Ebd. S.120



„Die Selbsterfahrung des Menschen, seinen Körper als Medium zu benutzen, hat vielleicht überhaupt erst die Erfindung von nicht körperlichen, technischen, künstlichen Medien ermöglicht.“<sup>93</sup> Das bedeutet, die Bilderfahrung ist für Belting immer eine synästhetische Erfahrung. Ein Bild ist für Belting etwas so Allgemeines, wie die Sprachen. Die traditionellen sprachwissenschaftlichen Instrumentarien sind jedoch nicht ausreichend, soweit es sich um das Besondere des Bildphänomens handelt. Es geht ihm um eine Bewusstseinsbildung, die sich mit dem Bild als einer durchaus problematischen Form, Information zu vermitteln theoretisch beschäftigt.<sup>94</sup>

Hans Belting versucht, die Relation zwischen Medialität und Ikonizität, die Relation zwischen Medium und Bild zu klären. Wo fängt das Medium an, wo hört es auf? Die Bilder an sich sind für ihn „[...] von Haus aus intermedial.“<sup>95</sup> Er beschreibt sich selbst in diesem Punkt als Antisemiotiker, da er einen klaren Unterschied zwischen Bildern und Zeichen sieht. „Man kann Bilder selbstverständlich als Zeichen betrachten, aber [...] man nimmt ihnen sozusagen ihre sinnliche Erscheinung.“<sup>96</sup> Die Materialität des Bildes ist für das Bildverstehen und für die Bildbedeutung entscheidend. Er zieht eine Grenze zwischen der Semiotik und der Medienwissenschaft, welche beide in Relation zum Bild und zum Bildcharakter stehen, um diese Medialität zu klären.

Neben der Materialität spielt auch die zeitliche Dimension, die in einer Fotografie widergespiegelte Zeit, eine entscheidende Rolle. „Die symbolische Wahrnehmung, die wir von Photographien anwenden, besteht aus einem Blicktausch. Wir erinnern den Blick, der seinerseits in einem Photo erinnert ist. In diesem Sinne ist die Photographie ein Medium zwischen zwei Blicken. Dabei spielt die Zeit, die zwischen dem aufgenommenen und dem wieder erkennenden Blick liegt, eine Rolle.“<sup>97</sup>

Die fotografischen Bilder symbolisieren unsere Wahrnehmung der Welt und unsere Erinnerung an die Welt, indem sie unseren wechselnden Blick auf die Welt synchronisieren. Dieser Aspekt ist für Belting der entscheidende Einwand gegen das Argument von Fotografie als einem indexikalischen Zeichen.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. Klaus Sachs –Hombach: Das Bild als anthropologisches Phänomen. Interview mit Hans Belting, S.122

<sup>94</sup> Vgl. Ebd. S.124

<sup>95</sup> Vgl. Hans Belting: Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild. – In: Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft. Hans Belting. München: Fink, 2001. S.214

<sup>96</sup> Vgl. Klaus Sachs –Hombach: Das Bild als anthropologisches Phänomen. Interview mit Hans Belting, S.120

<sup>97</sup> Vgl. Hans Belting: Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild, S.224

<sup>98</sup> Vgl. Ebd. S.215

Für die Analyse des fotografischen Raumes können folgende Punkte festgehalten werden. Erstens, Medien verwandeln sich erst durch den symbolischen Gebrauch, den wir von ihnen machen, in Bilder bzw. in einem Bild- Kult. D. h. Bilder werden zu Zeichen, wenn der Bildproduzent sie dazu auserwählt. Die Wahrnehmung wird von den Blicken und kulturellen Vorstellungen, die mit dem Blick auf ein Bild verknüpft sind, geprägt. Folglich, verändert sich mit dem Wandel des Blicks, auch der Umgang mit dem Medium, welches die Bildproduktion einer Zeit repräsentiert. Die Zeit ist in der Bildwahrnehmung ein entscheidender Faktor.

### *II.2.2.3 Semiotik der visuellen Codes: Umberto Eco*

Umberto Eco geht von einer Grundthese der Semiotik aus, von einer „[...] Untersuchung der Kultur als Kommunikation“.<sup>99</sup> Seine Semiotik der visuellen Codes basiert auf einer umfassenden Erarbeitung der semiotischen Grundlagen als auch Grundbegriffe. Der linguistische Ansatz, wie zum Beispiel von Roland Barthes, wird von Umberto Eco bei der Analyse visueller Kommunikationsphänomene (wie der Fotografie) grundsätzlich kritisiert:

„Niemand stellt in Zweifel, dass auf der Ebene der visuellen Codes Kommunikationsphänomene auftreten; aber es besteht Zweifel darüber, ob diese Phänomene linguistischen Charakters sind. Diese Tatsache veranlasst jedoch gewöhnlich viele, den visuellen Tatbeständen jeden Zeichenwert abzusprechen, als ob es Zeichen nur auf der Ebene der verbalen Kommunikation gäbe (mit der – um mit der allein – sich die Linguistik beschäftigen soll). Andere dagegen sprechen den visuellen Tatbeständen zwar Zeichencharakter ab, interpretieren sie aber weiterhin mit linguistischen Begriffen.“<sup>100</sup>

Seine Schlussfolgerung besteht darin, „[...] dass nicht alle Kommunikationserscheinungen mit den Kategorien der Linguistik erklärt werden können.“<sup>101</sup> Aus diesem Ansatz entstand seine Untersuchung der visuellen Codes, welche er zwar nicht explizit auf die Fotografie anwendete (sie wird nur am Rande erwähnt), sondern auf den Film, die zeitgenössische Malerei und die Reklame- Botschaft.

---

<sup>99</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik. 9. unveränd. Auflage. – München: Fink, 2002. S.19

<sup>100</sup> Vgl. Ebd. S.197

<sup>101</sup> Vgl. Ebd. S.197

Dennoch geben seine Betrachtungen für eine semiotische Analyse der Fotografie entscheidende Anregungen. Ausgehend von einem einfachen Kommunikationsmodell, welches einen Sender und Empfänger sowie einen ihnen gemeinsamen Code vorsieht, entwirft er ein komplexes Modell der *Kultur als Kommunikation*. Dieses Modell sei im Zusammenhang kurz vorgestellt.

Für Umberto Eco vollzieht sich Kommunikation nicht auf der Grundlage von Sachen oder Dingen, weshalb die Bedeutung eines Zeichens sich nicht auf das Objekt, auf welches es Bezug nimmt, manifestiert. Das Signifikat wird als eine kulturelle Einheit beschrieben, die „[...] semiotisch als eine in ein System eingefügte semantische Einheit definiert werden kann.“<sup>102</sup> Diese kulturelle Einheit kann dank einer Reihe von so genannten *Interpretanten* identifiziert werden.

Diese stellen wiederum weitere kulturelle Einheiten dar. Vereinfacht formuliert, eine solche kulturelle Einheit wie z. B. „Auto“ kann durch weitere Begriffe wie „Rad“, „schnell“, „Motor“ etc. identifiziert werden.<sup>103</sup> Dieser gesamte *Signifikationsprozess* (Wahrnehmungs- und Bedeutungsprozess von Zeichen) greift folglich auf das definierte Signifikat als kulturelle Einheit zurück und gliedert sich weiters in den Vorgang der Denotation und der Konnotation.<sup>104</sup>

Ein wesentlicher Aspekt in diesem Zusammenhang ist der Code. Umberto Eco definiert den Begriff, welcher die Produktion sowie Interpretation der Botschaft regelt, als: „[...] eine Summe von Begriffen [...] die aus Verständlichkeitsgründen als Kompetenz des Sprechers bezeichnet werden kann, - die aber in Wirklichkeit jede Summe der individuellen Kompetenzen wäre, die den Code als kollektive Konvention bilden. Der Code [...] ist also eher ein netzartiger Komplex von Subcodes und Kombinationsregeln [...]“<sup>105</sup> Das heißt der Code kann u. a. auch ein so genanntes Repertoire an Umstandsregeln sein, das verschiedene Faktoren vorsieht, den verschiedenen Interpretationen entspricht und der Botschaft einen bestimmten Sinn gibt.

---

<sup>102</sup> Vgl. Umberto Eco : Einführung In die Semiotik, S.75

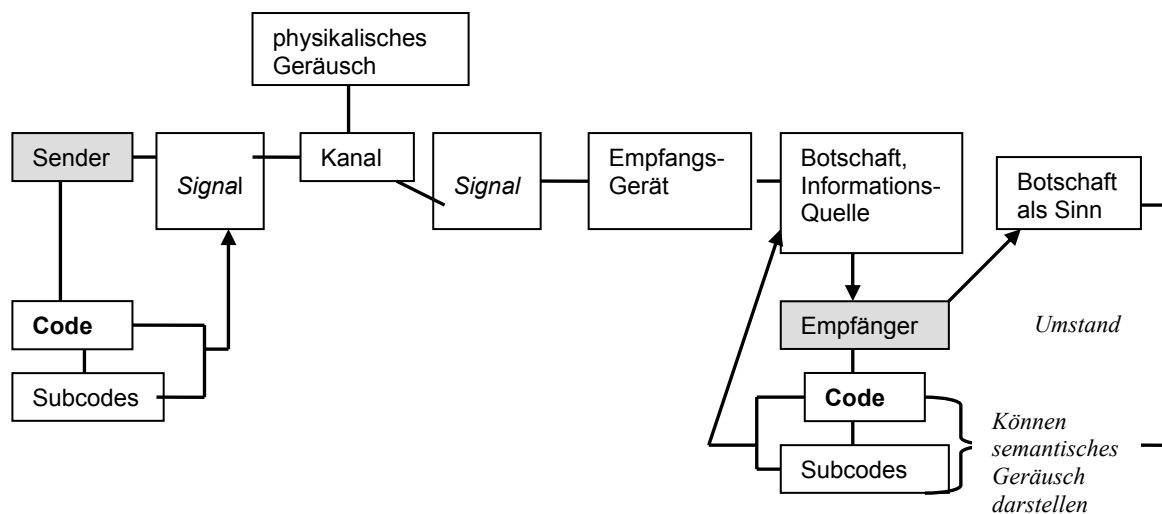
<sup>103</sup> Vgl. Ebd. S. 80 -87

<sup>104</sup> Unter Denotation versteht Eco die vom Referenten, unmittelbare, vom Code vorgeschriebene Bezugnahme, die ein Signifikant beim Rezipienten einer Botschaft auslöst. Die Konnotation ist die Summe aller kulturellen Einheiten, die dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis gerufen werden kann. Wobei dieses ‚kann‘ sich auf eine kulturelle Verfügbarkeit bezieht. Vgl. Eco, Umberto Eco: Einführung In die Semiotik, S.102 - 108

<sup>105</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik, S.130

Dies bedeutet, dass eine Botschaft eine, von ihrem Sinn abhängige Bedeutung besitzt. Dieser Sinn wird durch den Umstand bestimmt, der sich aus den Faktoren Universum der Rede, Ideologie und Kommunikationsumstand ergibt.<sup>106</sup> Zwischen Sender und Empfänger schalten sich mehrere „Kanäle“ und „Geräte“ auf Basis der Codes und Subcodes, welche dann im Endeffekt den jeweiligen Sinn bestimmen.

*Umberto Ecos Modell des Kommunikationsprozesses zwischen Menschlichen Wesen<sup>107</sup>:*



Im Zentrum seiner Überlegungen zu den visuellen Codes steht nun die Frage, ob diese überhaupt existieren. Denn das Problem der Semiotik sei es „[...] in Erfahrung zu bringen, wie es zugeht, dass uns ein graphisches oder photographisches Zeichen, welches kein materielles Element mit den Sachen gemein hat, als den Sachen gleich erscheinen kann.“<sup>108</sup> Ziel seiner Darstellung ist folglich erstens, der Beweis, dass ikonische Zeichen konventionell sind und zweitens darauf aufgebaut die Beschreibung des ikonischen Codes. Diesen ersten Beweis führt Umberto Eco anhand der Wahrnehmung ikonischer Zeichen: der Rezipient registriert und selektiert einige visuelle Stimuli und koordiniert sie zu einer wahrgenommenen Struktur. „Die ikonischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung wieder, aber erst nachdem diese auf Grund von Erkennungs-codes selektiert und auf Grund von graphischen Konventionen erläutert worden sind.“<sup>109</sup>

<sup>106</sup> Unter den Begriff Universum der Rede versteht Eco die Eingebundenheit einer Botschaft in eine syntagmatische Reihe von Botschaften, unter Ideologie die Betrachtung einer kulturellen Einheit unter einem einzigen, ihrer möglichen Gesichtspunkte und unter dem Begriff Kommunikationsumstand die Gesamtheit der Wirklichkeit, die die Wahl von Codes und Subcodes bedingt. Vgl. Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik, S.135

<sup>107</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik, S. 139

<sup>108</sup> Vgl. Ebd. S.204

<sup>109</sup> Vgl. Ebd. S.205

D.h. es existiert ein ikonischer Code, welcher die Äquivalenz zwischen einem bestimmten graphischen Zeichen sowie einem relevanten Zug des Erkennungscode festlegt. Diese relevanten Züge bzw. Eigenschaft eines dargestellten Gegenstandes differenziert Eco folgendermaßen:

„Das ikonische Zeichen kann also von den Eigenschaften des Gegenstandes die optischen (sichtbaren), die ontologischen (angenommenen) und die konventionalisierten besitzen. Unter konventionalisierten Bildern verstehen wir die, die von einer inzwischen schon absorbierten ikonologischen Konvention abhängen ...“<sup>110</sup>

Folglich werden alle menschlichen Abbildungsoperationen von der Konvention geregelt, und der ikonische Code stellt die semantische Beziehung zwischen einem graphischen Zeichenträger und einer schon codierten Wahrnehmungsbedeutung her. Das Ergebnis, der Beweis, dass ikonische Zeichen konventionell sind, definiert Eco folgendermaßen:

„Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes.“<sup>111</sup>

Für die Beschreibung des ikonischen Codes schlägt Eco verschiedene Gliederungen visueller Codes vor. Im Wesentlichen gliedern und funktionieren Codes jedoch auf zwei Arten. Entweder wählen sie als relevante Züge das aus, was in einem analytischeren Code Syntagmen (komplexe Bedeutungseinheiten) sind. Oder sie betrachten umgekehrt, als Syntagma und als Endpunkt ihrer eigenen Kombinationsmöglichkeiten, was für einen synthetischem Code relevante Züge sind.<sup>112</sup> Das bedeutet, der Code an sich entscheidet, auf welcher Komplexitätsebene er seine eigenen relevanten Züge identifizieren will.

---

<sup>110</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik, S.207-208

<sup>111</sup> Vgl. Ebd. S.213

<sup>112</sup> Vgl. Ebd. S.240-242

Allerdings ist die Identifikation und Beschreibung vieler dieser ikonischen Codes unmöglich, da sie schwache Codes darstellen, welche sich von Botschaft zu Botschaft umstrukturieren. Aus diesem Grund schlägt Eco eine zusammenfassende (hier verkürzt wiedergegebene) Klassifizierung der aufeinander aufbauenden, ikonischen Codes vor.<sup>113</sup>

Wahrnehmungscodes: diese werden von der Wahrnehmungspsychologie untersucht und bestimmen die Bedingungen für eine ausreichende Wahrnehmung.

Erinnerungscodes: Sie strukturieren Blöcke von Wahrnehmungsbedingungen auf Grund deren wir wahrzunehmende Gegenstände erkennen oder wahrgenommene Gegenstände erinnern.

Übertragungscodes: Sie strukturieren die Bedingungen, welche die Sinneswahrnehmung ermöglichen, die man für eine bestimmte Wahrnehmung von Bildern braucht, z. B. das Raster einer Druckfotografie.

Ikonische Codes: Sie basieren auf wahrnehmbaren Elementen, welche auf Grund von Übertragungscodes realisiert werden. Sie gliedern sich in Figuren (z.B. Lichtkontraste, geometrische Verhältnisse), Zeichen (z.B. Erkenntniseinheiten wie Nase, Wolke sowie abstrakte Modelle wie Symbole und Begriffsdiagramme) und ikonische Aussagen (z.B. ‚stehendes Pferd im Profil‘).

Codes des Geschmacks und der Sensibilität: Sie bestimmen (bei extremer Veränderbarkeit) die Konnotationen, die von den Einheiten der vorhergehenden Codes angeregt werden, und von den Umständen abhängen.

Zusammenfassend lässt sich aus dem Ansatz von Umberto Eco folgendes erschließen. Erstens, lässt sich das Modell des Signifikationsprozesses auf die Fotografie übertragen: indem der Referent, für die Bedeutung eines Zeichens entscheidend ausgeschlossen wird, kann das Konzept des Signifikats als kultureller Einheit entwickelt werden. Bedeutung wird durch kulturelle Konvention durch Denotation und Konnotation bestimmt. D.h. der Sinn einer (fotografischen) Botschaft ist vom Umstand abhängig. Zweitens, die Art der Wahrnehmung sowie das Verständnis der visuellen Codes muss erlernt werden.

---

<sup>113</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung In die Semiotik, S.246 - 248

### II.3 Raum - Zeichen

„Wo immer wir auf eine Kultur treffen, treffen wir auf Formen des Theaters.“<sup>114</sup>

Für das Ausgangsthema wurde bereits festgehalten: *ein theatraler Raum ist stets ein kreierender sowie kreierter Raum, der sich von Inszenierung zu Inszenierung jedes Mal aufs Neue konzipiert*. Diese Aussage ist sowohl für geschlossene Theaterhäuser als auch für im Freien stattfindende Aufführungen zutreffend. Die Inszenierung von *Bérénice de Molière*, anhand derer das Modell des fotografischen Raumes gefestigt werden soll, fand in einem „klassischen“ Theater, d. h. in einem Innenraum, statt. Aus diesem Grund stellt sich nun die Frage nach den bestimmenden, inneren Raum-Zeichen, die für das Verständnis von fotografischen Bildern ausschlaggebend sind.

Laut Erika Fischer-Lichte vollzieht sich das Theater, als ein kulturelles System<sup>115</sup>, dadurch, dass der Schauspieler A die Rollenfigur X verkörpert, während der Zuschauer S zusieht. Die Zeichen des Raumes, welche sich nach dem Spielort, der Aufteilung des Raumes sowie dem Raumabschnitt (dem Bühnenraum) richten, sind auf diesem theatralischen Dreieck bezogen.<sup>116</sup> Das Theater ist, wie generell in der Kultur, dadurch definiert, dass Menschen ihr Äußeres auf eine bestimmte Weise herrichten und in bestimmten Räumen, welche stets eine gewisse Gebrauchs-Funktion innehaben, agieren.

Das bedeutet, das Theater erzeugt Bedeutung, indem es spezielle Zeichen für die von den Übrigen kulturellen Systemen hergestellten Zeichen produziert. „Es findet also im Theater in gewissem Sinne eine „Verdoppelung“ der Kultur, in der Theater gespielt wird, statt: die vom Theater hervorgebrachten Zeichen denotieren jeweils die von den entsprechenden kulturellen Systemen hergestellten Zeichen. Diese Zeichen definieren sich u.a. über die Dekorationen, die Requisiten, das Licht oder über das Agieren der Schauspieler, sprich über die Gesamtdarstellung, und Gesamtgestaltung des theatralen Raumes.

---

<sup>114</sup> Vgl. Erika Fischer – Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen*. 2. durchges. Aufl. – Tübingen: Narr, 1988. S. 7

<sup>115</sup> Theater, verstanden als ein kulturelles System, hat unter anderem die generelle Funktion, Bedeutung zu erzeugen. Diese kulturellen Systeme produzieren laut Erika Fischer Lichte, Bedeutung als etwas sinnlich Wahrnehmbares wie Laute, Handlungen, Gegenständen etc. denen im Zusammenhang mit der Kultur, aus der sie entstehen, eine bestimmte Bedeutung beigegeben bzw. beigelegt wird.

<sup>116</sup> Vgl. Erika Fischer – Lichte: *Semiotik des Theaters*. S.132

Daraus folgt, dass ein besonders enger Zusammenhang zwischen Theater und Kultur bestehen muss – die Zeichen des Theaters kann nur derjenige verstehen, welcher die von den kulturellen Systemen des ihm umgebenden Kultur produzierten Zeichen kennt und zu deuten vermag.“<sup>117</sup> Das Theater kann in diesem Zusammenhang folglich sowohl im Sinne der Selbstdarstellung als auch der Selbstreflexion einer Kultur begriffen werden.

Bezogen auf die Fotografie stellen sich in diesem Zusammenhang mehrere Fragen. Erstens, auf welche Art und Weise ist die Fotografie, als ein mögliches Zeichen des theatralen Raumes, zu betrachten? Zweitens, wie definiert bzw. analysiert man folglich diese räumlichen Zeichen? Mit anderen Worten, es stellt sich die Frage nach dem theatralen Code.

### *II.3.1 Der theatrale Code*

Erika Fischer–Lichte unterscheidet im Kontext des theatralen Codes zwischen internen und externen Codes: „Die internen Codes liegen jeweils einem kulturellen System, im Extremfall sogar – wie z. B. bei autonomen Kunstwerk – einer Hervorbringung dieses Systems zugrunde, die externen Codes mehr – im Extremfall sogar allen – kulturellen Systemen einer Kultur.“<sup>118</sup>

Übertragen auf das Theater, welches als ein kulturelles System unter andern verstanden wird, bedeutet dies, dass es seine allgemeine Funktion Bedeutung zu erzeugen, auf der Grundlage eines internen Codes erfüllt. Dieser Code regelt mehrere Aspekte:<sup>119</sup>

- ◆ *Was* als bedeutungstragende Einheit, als Zeichen des Theaters gelten soll
- ◆ *Welche* dieser Zeichen auf welche Weise und unter welchen Umständen miteinander kombiniert werden können
- ◆ *Welche* Bedeutungen diesen Zeichen in bestimmten Kontexten und teilweise auch isoliert beigelegt werden können.

---

<sup>117</sup> Vgl. Erika Fischer – Lichte: Semiotik des Theaters, S.19

<sup>118</sup> Vgl. Ebd. S.10

<sup>119</sup> Vgl. Ebd. S.12-13



Darüber hinaus kann der theatrale Code hinsichtlich der Produktion als auch der Interpretation seiner Zeichen bzw. Zeichenzusammenhänge von den Regeln eines externen Codes abhängig sein. Prinzipiell existieren, auf einzelne Theater sowie innerhalb eines Theaters bezogen, viele theatrale Codes. Erika Fischer-Lichte unterscheidet mehrere Untersuchungsebenen:<sup>120</sup>

- ◆ *Ebene des Systems*: der theatrale Code als System liegt also nicht einer Aufführung historisch nachweisbaren Theaterform zugrunde, sondern in ihm sind alle Elemente enthalten, aus denen die unterschiedlichsten Theaterformen, sich die sie jeweils konstituierenden Elemente auswählen können. Es handelt sich um ein theoretisches Konstrukt.
- ◆ *Ebene der Norm*: Von allen möglichen nur denkbaren Zeichen, Kombinationen und Bedeutungen werden im Theater einer Kultur, einer Epoche, einer sozialen Schicht, einer Gattung jeweils nur ganz bestimmte realisiert. Aus allen denkbaren Möglichkeiten wird eine begrenzende und einschränkende Auswahl vorgenommen, z. B. der theatrale Code der antiken Tragödie, des elisabethanischen Theaters, etc. Der theatralische Code als Norm enthält Regeln, die für mehrere verschiedene konkrete Aufführungen Gültigkeit besitzen.
- ◆ *Ebene der Rede*: diese untersucht den theatralischen Code einer einzigen Theateraufführung. Wenn der theatralische Code auf dieser Ebene untersucht wird, muss ein Regelkomplex erstellt werden, das dieser einer Aufführung zugrunde liegt. Daher kann der Code nur mithilfe einer Analyse dieser Ebenen ermittelt werden.

Um den theatralen Code hinreichend beschreiben und analysieren zu können, muss er auf den drei verschiedenen Ebenen von System, Norm und Rede untersucht werden. Da jede dieser drei Ebenen, wissenschaftstheoretisch gesehen, auf unterschiedlichen Prämissen aufbaut, muss jeweils eine andere Methode angewandt werden. Auf der Ebene des Systems geht es um die Konstruktion einer Theorie. Die Ebene der Norm befasst sich mit der Rekonstruktion historischer Prozesse. Die Untersuchung einer konkreten Aufführung ist das Ziel der Ebene der Rede. Eine semiotische Untersuchung des Theaters sollte folglich alle drei Bereiche, Ebenen umfassen.

---

<sup>120</sup> Vgl. Erika Fischer – Lichte: Semiotik des Theaters, S.22 - 23

Im Zusammenhang mit dem Raum, wird dessen Spezifität durch Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten sowie Beleuchtung hervorgebracht. Auf der Grundlage dass A, X verkörpert während S zuschaut und A mit spezifischen Äußerem auf bestimmte Weise in einem besondern Raum agiert, folgert Erika Fischer–Lichte folgende Zeichen als mögliche Zeichen, die sie mit den Oppositionspaaren „akustisch/visuell“, „kurzfristig/länger andauernd“ und „Schauspieler bezogen/raumbezogen“ folgendermaßen klassifiziert:<sup>121</sup>

<b>Geräusche</b>	akustische	kurzfristig	Schauspieler bezogen	Raum bezogen
<b>Musik</b>				
<b>Linguistische Zeichen</b>				
<b>Paralinguistische Zeichen</b>	visuelle	Länger andauernd	Raum bezogen	
<b>Mimische Zeichen</b>				
<b>Gestische Zeichen</b>				
<b>Proxemische Zeichen</b>				
<b>Maske</b>				
<b>Frisur</b>				
<b>Kostüm</b>				
<b>Raumkonzeption</b>				
<b>Dekoration</b>				
<b>Requisiten</b>				
<b>Beleuchtung</b>				

Die Zeichen des Theaters sind auf der Ebene des Systems nicht mit den entsprechenden von den kulturellen Systemen primär hervorgebrachten Zeichen identisch, sondern sie bilden sie als ikonischen Zeichen ab, sie bedeuten sie. Auf dieser Ebene enthält der theatrale Code also nur ikonischen Zeichen, die allerdings auf der Ebene der Norm und vor allem der Rede auch als Indices oder Symbole fungieren können. Um die theatralen Zeichen und somit auch den theatralen Code, in ihrer spezifischen Funktion und Leistung untersuchen zu können, bedarf es der Kenntnis ihrer Funktion und Leistung in der Kultur allgemein. Erika Fischer–Lichte folgert daher in diesem Kontext: „In diesem Fall erscheint also der Rekurs auf eine Semiotik der Sprache, der Musik, der Mimik, der Gestik, der Bewegung durch den Raum geboten und sinnvoll.“<sup>122</sup>

<sup>121</sup> Vgl. Erika Fischer – Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. S.28

<sup>122</sup> Vgl. Ebd. S.29

### II. 3.2 Die Zeichen des Raumes

Die Analyse des fotografischen Raumes basiert auf der Ebene der Rede. Im Zusammenhang mit der Inszenierung *Bérénice de Molière* interessiert vor allem die Fotografie als ein visuell wahrgenommenes, räumlich gestaltendes Zeichen. Laut Erika Fischer-Lichte's Modell kann man die Fotografie als ein Teil der Dekoration, der Requisiten, des Bühnenraums bzw. der Raumkonzeption an sich betrachten. Um nun aber eine Semiotik der Fotografie im Raum zu konstruieren, erscheint es als sinnvoll, diese drei Bereiche im Bezug auf den Theater-Raum näher zu bestimmen.

Prinzipiell sind die Zeichen des Raumes auf das Dreieck von A/X/S sowie das Verhältnis zw. A und S sowie A und X bezogen. Wie bereits erwähnt, muss der Zuseher (S) die vorgegebenen Zeichen erkennen und verstehen, um sie in ein Verhältnis zum Raum setzen zu können. D. h. ausgegangen von einem gewissen Verständnis des Zusehers, ist im Bezug auf die Bedeutung zu sagen: „[...] dass ein Raum bzw. ein räumliches Objekt diejenigen praktischen Funktionen, die in bzw. an od. mit ihm realisiert werden können, zu bedeuten imstande ist.“<sup>123</sup>

Im Theater implizieren die gestalteten Räume, neben diesen praktischen Funktionen, auch Symbolische. Diese sind jedoch nicht „stabil“, sie sind den zeitlichen Geschmack einer Kultur unterworfen und folglich in einem ständigen Wandel. „Denn ein Raum oder ein räumliches Objekt legt nur die Tätigkeiten nahe, die in bzw. mit ihm ausgeführt werden könne, er legt sie aber nicht fest. [...]“<sup>124</sup>

Besonders im 20. Jahrhundert und im aktuellen Theater, ist diese Tendenz, die Grenzen der Räume im Allgemeinen sowie zwischen Darstellern und Zuschauern aufzuheben, zu verwischen, festzustellen. Das bedeutet, die zugrunde liegende Raumkonzeption eines Theater kann als ein Zeichen für die gesellschaftliche Funktion des Theaters verstanden werden, welche u. a. durch die Bauweise Einfluss auf die Stücke nimmt. „Indem die Raumkonzeption auf den gesellschaftlichen Kontext verweist, innerhalb dessen die einzelne Aufführung realisiert wird und zu werten ist, bringt sie wichtige Faktoren der pragmatischen Dimension in den Blick, von denen die Konstruktion der Bedeutung jeder einzelnen Aufführung abhängig ist.“<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl. Erika Fischer – Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. S. 133

<sup>124</sup> Vgl. Ebd. S. 137

<sup>125</sup> Vgl. Ebd. S. 142

Teile des Raumkonzeptes sind u. a. der Bühnenraum, die Dekoration oder die Requisiten.

*Bühnenraum:* des stellte denjenigen Raumabschnitt dar, indem A agiert um X darzustellen. Er ist das Betätigungsfeld sowie die Umwelt für A als auch für X. Er wird nicht nur durch Bewegung und Handlung von A, sondern auch durch die Dekoration, die Requisiten und die Beleuchtung definiert.

*Dekoration:* kann als Zeichen für den speziellen Raum fungieren, indem sich X gerade aufhält. Diese Zeichen verweisen sowohl auf Innen – und Außenräume, als auch auf fiktive Räume. „[...] jeder auf der Grundlage eines kulturellen Codes möglichen, denkbaren Raum kann von der Dekoration als Ort, an dem sich X aufhält, bedeutet werden.“<sup>126</sup>

Mithilfe der Dekoration wird ein Ort, und dessen Funktionen (Praktische und symbolische), zu einer bestimmten Zeit konkretisiert. Die Dekoration kann auch als Zeichen im Bezug auf die Rollenfiguren eingesetzt und interpretiert werden. Indem die Dekoration einer gew. Idee, Weltauffassung Ausdruck verleiht, wird ein Kontext geschaffen, auf den eine Aufführung zu beziehen ist. Weiters stellt sie einen Zusammenhang her, in welchem die übrigen, in ihr realisierten Zeichen funktionieren und aus dem heraus sie gedeutet werden müssen.<sup>127</sup>

*Requisiten:* sie sind von der Dekoration und den Zeichen der äußeren Erscheinung bei Darstellern abzugrenzen. Die prinzipielle und primäre Funktion der Objekte, die als Requisiten verwendet werden, besteht darin, den jeweiligen Gegenstand zu bedeuten. Bezüglich der Realisierung dieser Funktion ist es egal, ob das jew. Objekt eine stilisiert oder getreue Nachahmung des Gegenstandes, welcher bedeutet werden soll, darstellt.<sup>128</sup>

Im Zusammenhang mit der Fotografie spielt das Licht eine wesentliche, entscheidende Rolle. Licht macht sichtbar. In welchem Kontext die Fotografie nun Verwendung findet, sei es als Teil des gesamten Raumkonzeptes oder nur als Teil der Dekoration bzw. als eine Requisite, hängt von der jeweiligen Inszenierung ab. Ebenfalls die Entscheidung, ob sie ein indexikalisches oder ikonisches Zeichen darstellt.

---

<sup>126</sup> Vgl. Erika Fischer – Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. S.145

<sup>127</sup> Vgl. Ebd. S. 149

<sup>128</sup> Vgl. Ebd. S. 151

## BILD – UND RAUMWAHRNEHMUNG

### I. ASPEKTE ZUR VISUELLEN UND RÄUMLICHEN WAHRNEHMUNG

Der Mensch als soziales Wesen orientiert sich in seiner Umgebung nicht nur an physischen Orten, sondern auch an räumlichen Konstellationen im Denken und in der Sprache.<sup>129</sup> Anhand Erzählungen, wie z. B. Reiseberichte, identifiziert bzw. präsentiert sich der Mensch mithilfe sprachlicher aber auch bildlicher Räumlichkeit. „Eine wichtige Eigenschaft des Raumes, die auf die alltägliche menschliche Raumerfahrung wirkt, ist seine Materialität.“<sup>130</sup> Albert Einstein beschreibt dieses klassische Raumkonzept dadurch, dass Raum bestimmt wird, durch die Lagerung von Objekten.<sup>131</sup> Das heißt, demzufolge kann es keine leeren Räume geben, denn ein Raum wird durch die materielle Beschaffenheit an sich sowie durch die ihn kreierenden Objekte als dreidimensional wahrgenommen.

Ein weiterer Aspekt von Räumlichkeit in Bezug auf den wahrnehmenden, sich orientierenden als auch handelnden Menschen, besteht folglich in der Strukturiertheit als auch in der Dreidimensionalität des Raumes. Raum an sich, sei es nun ein Außenraum (in der Natur, im Freien, etc.) oder ein Innenraum, repräsentiert sich stets als ein Geflecht von Wegen, bestehend aus Ausgangs- und Zielpunkten, Kreuzungen, Kurven, Überbrückungen, etc., welche in einem wandelnden Verhältnis zur Zeit stehen. Es ist folglich festzustellen, dass Räume sich dem menschlichen Denken sowie entsprechend dem historischen Entwicklungsstand der Gesellschaft erschließen und verändern. Jedes Umdenken auf individueller oder gesellschaftlicher Ebene impliziert eine Umgestaltung der Räume und somit auch eine Veränderung der Wahrnehmung.

„[...] alle sozialen Gruppen und alle Gesellschaften benötigen räumliche und zeitliche Gemeinsamkeiten als kulturelle Reservate, die ihnen vertraut sind und in deren Schutz sie ihre Identität als gemeinschaftliche Idee und Praxis aufbauen können.“<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Vgl. Harro Schweizer: Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung.– Stuttgart: Metzler, 1985.

<sup>130</sup> Vgl. Harro Schweizer: Sprache und Raum, S. 2

<sup>131</sup> Zitiert nach H. Schweizer: Sprach und Raum, S. 2.

<sup>132</sup> Vgl. Wolfgang Kaschuba: Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne. – Frankfurt a. M: Fischer TBV, 2004. S.14

In diesem Zitat bezieht sich Wolfgang Kaschuba vor allem auf die zeitlich-räumlichen Aspekte, welchem einen ständigen Wandel unterliegen, und die aus den unterschiedlichen kulturgeschichtlichen sowie thematischen Perspektiven beschrieben werden können. Zum Beispiel, als Geschichte der Arbeiter-Räume, der Medien-Räume, etc. Das heißt, Raum und Zeit sind stetes relativ und an die, in ihnen auftretenden Phänomene gebunden; sie gründen auf der menschlichen Wahrnehmung als auch auf der Konvention.<sup>133</sup>

Weiters, spielt für die menschliche Wahrnehmung die vertikale und horizontale Auszeichnung de Raumes eine gleichermaßen bedeutende Rolle. Der Fall der Dinge, das Wachsen von Pflanzen oder die Himmel-Erde-Relation dienen dem Menschen seit Anbeginn eine Möglichkeit der Orientierung. Jede räumliche Information wird systematisch auf eine erlernte kognitive Struktur bezogen.

„Ebenso wie das, was der Wahrnehmende in Verlauf einer Bewegung im Raum erst sehen *wird*, in einer bereits definierten Beziehung zu dem steht, was er jetzt schon sieht, [...]“<sup>134</sup> Mit dieser Aussage definiert H. Schweizer eine weitere Eigenschaft des Raumes, die Egozentrik. Bezugspunkt für die Orientierung im Raum ist das „Ego“. Entfernungen, Reichweiten, Richtungen oder auch Perspektiven werden vom individuellen Ego aus bestimmt. Dieses Ego ist allerdings auf eine soziale Gruppe hin verschiebbar und kann verallgemeinert werden.<sup>135</sup>

Zusammenfassend sind die Aspekte: Materialität, Dreidimensionalität, Vertikalität und Horizontalität, Strukturiertheit, Zeitlichkeit sowie Egozentrik die grundlegenden Eigenschaften<sup>136</sup>, welche die menschliche Wahrnehmung bestimmen und gleichzeitig Räume bzw. Räumlichkeit unserer Erfahrung, unserem Denken oder Handeln zugänglich und erschließbar machen. Räumliche Information lässt sich folglich auf unterschiedliche Weise, im Bezug auf die jeweiligen Eigenschaften, darstellen.

---

<sup>133</sup> Vgl. Wolfgang Kaschuba: Die Überwindung der Distanz. S. 21

<sup>134</sup> Vgl. Harro Schweizer: Sprache und Raum, S.4

<sup>135</sup> Harro Schweizer führt bei diesem Punkt das Beispiel der Landkarte an. Vgl. Harro Schweizer: Sprache und Raum, S.4

<sup>136</sup> Diese Eigenschaften stellen die Grundlegenden, und nicht Sämtliche des Raumes dar. Es wurde für diese Arbeit die Auswahl von Harro Schweizer übernommen.

„In der Moderne sind die Wahrnehmung und die Aneignung von Raum und Zeit jedoch noch stärker als zuvor an die Entwicklung von Technik gebunden. Bewegung und Beschleunigung verändern über technische Hilfsmittel wie über technologisch-mediale Vermittlungsformen den individuellen menschlichen Wahrnehmungsapparat und zugleich die gesellschaftlichen Erfahrungssysteme.“<sup>137</sup>

Im Kontext der Fotografie ist nun die Wahrnehmung seit der Mitte des 19.Jh. mit einem neuen medialen Sehen konfrontiert und damit auch mit einer neuen Bilderwelt, welche erst erlernt werden musste. Dieser Prozess des neuen medialen Sehens, scheint jedoch noch nicht abgeschlossen zu sein, da die Fotografie inhaltlich als auch optisch in stets neue Kontexte gestellt wird, welche wieder Möglichkeiten zur Interpretation sowie Diskussion bieten.

„Das nachhaltigste Gestaltungsmoment der Fotografien scheint also weder im eigentlichen Akt des Fotografierens noch im Bildprodukt als Einzelbild zu liegen, sondern viel mehr in der Konstruktion der Bilder zu Aussagen [...]“<sup>138</sup>

Der theatrale Raum ist nicht nur durch Bewegung, Objekte oder den Darsteller formbar, sondern auch durch fotografische Bilder. Es stellt sich in diesem Zusammenhang nun die Frage: in welchem Kontext definiert sich das Bild im gesamten Bildraum? Welche Differenzen bzw. Assoziationen ergeben sich zwischen einer materiell-greifbaren Fotografie und einem digital- projizierten Bild? Unter welchen Voraussetzungen wird ein Bild verständlich? Bei diesem Punkt gilt es auch zu analysieren, in wiefern die Digitalität von Bildern für die Wahrnehmung als auch das Verständnis eine Rolle spielt.

Ausgehend von den grundlegenden Gesetzmäßigkeiten zur optischen Wahrnehmung, dem Verhältnis von Zeit – Raum – Fotografie im Kontext zum Betrachter, sollen diese Fragen geklärt werden, um zum Modell des fotografischen Raumes zu gelangen.

---

<sup>137</sup> Vgl. Wolfgang Kaschuba: Die Überwindung der Distanz. S.22

<sup>138</sup> Vgl. H. J. Scheurer: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. – Köln: DuMont, 1987. S. 135

## I.1 Die Gesetze der Wahrnehmung

„Der Mensch sieht niemals bloß mit dem Auge, sondern immer mit Hilfe des inneren gestaltendes Sinnes.“<sup>139</sup>

Wahrnehmen - bedeutet eine Aufnahme von Information, welche sich, im Kontext von Körperlichkeit, Beobachtung sowie Erfahrung, anhand der unterschiedlichsten Sinnesorgane konstruiert.<sup>140</sup> Das bedeutet, die Wahrnehmung ist nicht nur ein optischer Prozess, sondern ein Gesamtvorgang aller Sinnesorgane. Der Schwerpunkt bei der visuellen Wahrnehmung liegt beim Sehsinn, jedoch ist dieser Aspekt der gesamt-körperlichen Wahrnehmung vor allem im Zusammenhang mit dem (theatralen) Raum, als einem dreidimensionalen Wahrnehmungs- und Wirkungsraum, ein wesentlicher Aspekt den es zu berücksichtigen gilt.

„Zweifellos handelt es sich beim Sehen um Gestaltungsvorgänge. Aber bei diesen Vorgängen ist *nicht* der bewusst eine Auswahl treffende *Mensch* als Gestalter tätig wie beim künstlerischen Schaffen. Jene Gestaltungsvorgänge spielen sich vielmehr ohne sein Zutun in seinem Nervensystem ab; im Bewusstsein erscheint *nur ihr Ergebnis*.“<sup>141</sup>

Für die Analyse des fotografischen Raumes, gilt es zunächst die grundlegenden Gesetze der optischen Wahrnehmung zu erörtern, um sie in ein Verhältnis zu den Elementen zu setzen, welche für die Kreierung als auch Wahrnehmung von Räumen ausschlaggebend sind. Eine Theorie, die sich mit diesen Phänomenen vom Sehen auseinandersetzt, ist die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene Gestaltpsychologie. „Die Gestalttheorie besagt, dass wir im stabilen Wahrnehmungszustand nicht eine Summe oder Folge von Einzelempfindungen wahrnehmen, sondern das Bild als Gesamtheit – und zwar mit den Einzelempfindungen als deren Bestandteile.“<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Heymann Steinthal, (1823 - 1899), deutscher Philosoph und Philologe Quelle : »Mythos und Religion«, 1870 zu finden auf [www.aphorismen.de](http://www.aphorismen.de)

<sup>140</sup> Vgl. Laut Olaf Breidbach, ist die Wahrnehmung eine so genannte bewertende Beobachtung, welche die Informationen registriert, identifiziert und diese bewertbar macht. Siehe Wahrnehmungskonzept Kapitel I.3.1 Zum Begriff der Realität

<sup>141</sup> Vgl. W. Metzger: Gestaltwahrnehmung (1968). – In: Wolfgang Metzger. Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982. Michael Stadler, Heinrich Grabus (Hrsg.) Frankfurt a.M.: Waldemar Kramer, 1986. S. 322

<sup>142</sup> Vgl. Thomas Ditzinger: Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung. 1. Aufl. – München: Spektrum, 2006. S.13



Diese Theorie und die daraus resultierenden Gesetze des Sehens gehen auf Prof. Max Wertheimer (1880 – 1943) zurück, der mithilfe dieser Gesetze die Wahrnehmung einer Gestalt zu erklären versuchte. Zahlreiche Psychologen, darunter Wolfgang Metzger, haben dessen Ansatz fortgeführt. Im Folgenden, werden die wesentlichsten Aspekte zu den Sehgesetzen anhand von Fotografien und Diagrammen kurz präsentiert.

### *1.1.1 Das Gesetz der Prägnanz/ guten Gestalt*

„Wie beobachtet, sind Wahrnehmungsgebilde oder –ereignisse oft einfacher, einheitlicher, in ihrem Aufbau regelmäßiger als ihre Vorlagen. Sie machen [...] oft unmittelbar den Eindruck, >>verbessert<< zu sein. Man spricht daher [...] von einer [...] >>Prägnanztendenz<<, die das Geschehen im Sehfeld beherrscht.“<sup>143</sup> Das Gesetz der Prägnanz wird auch als Gesetz der guten Gestalt oder der Einfachheit bezeichnet und basiert auf dem Prinzip, dass sich die Wahrnehmung stets auf die einfachste Form konzentriert. Das heißt, das Ergebnis einer Betrachtung ist folglich, dass die schlussendlich wahrgenommene Struktur so einfach wie möglich ist. Sehr gute Formen im Sinne der Prägnanz sind Kreise, recht Winkel und Geraden.<sup>144</sup>

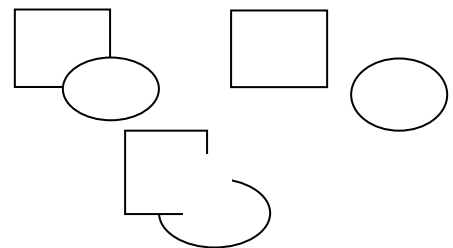


Abb. 5 Ellipse und Quadrat werden eher wahrgenommen als irgendwelche andere Formen.

Das Gesetz der Symmetrie wird von Metzger als ein Sonderfall dieses Gesetzes bezeichnet. D. h. symmetrische Anordnungen werden schneller als eine Figur identifiziert als unsymmetrische.<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Vgl. W. Metzger: Gestaltwahrnehmung (1968). – In: Wolfgang Metzger. Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982. Michael Stadler, Heinrich Grabus (Hrsg.) Frankfurt a.M.: Waldemar Kramer, 1986. S.330

<sup>144</sup> Vgl. Thomas Ditzinger: Illusionen des Sehens, S. 15

<sup>145</sup> Vgl. W. Metzger: Gestaltwahrnehmung (1968), S. 335

### *1.1.2 Das Gesetz der Geschlossenheit*

„Von dem im Auge abgebildeten Formen können wir meist nur diejenigen wirklich sehen, die den Eindruck von >>Figuren<<, von >>Dingen<<, von >>Körpern<< machen. Und wenn durch irgendeinen Zufall, [...] ein Ding den Eindruck eines Zwischenraumes macht, so ist es wie weggezaubert, obwohl es offen vor unseren Augen liegt.“<sup>146</sup>

Ein wesentliches Grundgesetz der visuellen Wahrnehmung besagt, dass das Auge prinzipiell in Figur und Grund differenziert.<sup>147</sup> Das heißt, je einfacher eine Struktur dargestellt ist, desto schneller ist dessen Wahrnehmung. Gleichzeitig wirken Linien oder Punkte, welche eine Fläche umschließen (dies muss nicht lückenlos der Fall sein) augenfälliger zusammengehörig, als solche, die das nicht tun. Dies ist das Grundprinzip des Gesetzes der Geschlossenheit.

### *1.1.3 Das Gesetz der guten Fortsetzung / Linie*

Dieses Gesetz besagt, dass Linien mit einem durchgehenden geraden oder wenig gekrümmten Linienzug sich am besten zu einer Einheit gruppieren. Es erklärt die eindeutige Wahrnehmung der Anordnungen.

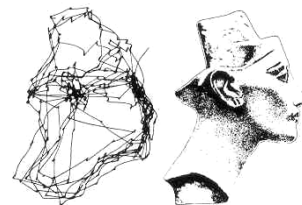


Abb. 6 Beim Beispiel der Nofretete können zwei Sehgewohnheiten direkt abgelesen werden: erstens, Wahrnehmungen sind ganzheitlich; man nimmt zuerst die Figur als Ganzes wahr und nicht die einzelnen Teile. Zweitens, Wahrnehmungen sind hierarchisch; das Motiv wird systematisch Punkt für Punkt abgetastet. Verschiedene Punkte werden bevorzugt: die Sinneszonen Augen, Mund und Nase. Sie stehen in der Hierarchie am höchsten.

<sup>146</sup> Vgl. Wolfgang Metzger: Gesetze des Sehens. 2. erweit. Auflage. – Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer, 1953. S. 14

<sup>147</sup> Vgl. Ewald Stark: Fotografie. Das Schöne als Ziel. Zur Ästhetik und Psychologie der visuellen Wahrnehmung. – Niederhausen: Falken, 1982. S. 52

#### *1.1.4 Das Gesetz der Ähnlichkeit bzw. Gleichartigkeit*

„[...] Gleichartiges strebt – auch über beträchtliche Zwischenräume hinweg – zum Zusammenschluss.“<sup>148</sup>

Dieses Gesetz besagt, dass die einzelnen Elemente eines Bildes bevorzugt als Gruppe wahrgenommen werden, wenn sie sich ähnlich sind. Diese Ähnlichkeit kann sich auf Farbe, Helligkeit, Größe, Orientierung oder Form beziehen.

#### *1.1.5 Das Gesetz der Nähe*

Reize, Flächen, Linien oder Bildelemente, die nahe beieinander liegen oder zusammenstehen, werden leicht als eine Art zusammengehörige Einheit wahrgenommen. Dieses Gesetz steht in enger Verbindung mit dem der Ähnlichkeit. Dies entspricht einem weiteren Grundprinzip, nämlich dem, dass das Auge in Gruppen gliedert. Jede Wahrnehmungsgattung wie Helligkeit, Form oder Farbe kann eine solche Gruppenbildung bewirken.

#### *1.1.6 Das Gesetz der Erfahrung*

Vorwissen und Erfahrung spielen bei der Gruppierung von Bildelementen eine bedeutende Rolle. Das heißt, fehlende Elemente werden im Geiste ergänzt.

Prinzipiell wirken diese Sehgesetze im Wahrnehmungssystem als ein Ganzes. W. Metzger beschreibt dies als ein Kräftespiel, wodurch sich schließlich die endgültige Form des Geschehens bzw. Gesehenes ausbildet. Das bedeutet, es reagieren vielmehr ganze Bereiche des Wahrnehmungsfeldes auf mehr oder weniger ausgedehnte Reizmannigfaltigkeiten.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Vgl. Wolfgang Metzger: Gesetze des Sehens, S.73

<sup>149</sup> Vgl. Wolfgang Metzger: Die Entdeckung der Prägnanztendenz. Die Anfänge einer nicht-atomistischen Wahrnehmungslehre (1975). – In: Wolfgang Metzger. Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982. Stadler, Michael, Heinrich Grabus (Hrsg.) Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer, 1986. S. 160

Abb.7 Gesetz der Geschlossenheit: Rubin'sche Becher: man nimmt entweder einen Becher oder zwei Gesichter wahr.

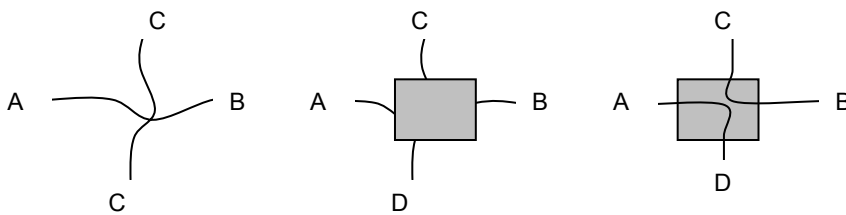
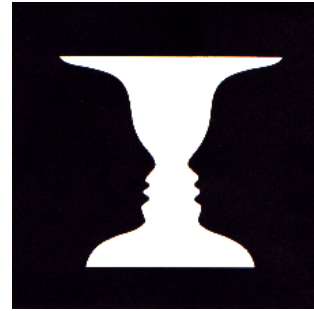


Abb.8 Gesetz der guten Fortsetzung: man nimmt zuerst eine gerade Verbindung von A-B und C-D an; dies muss jedoch nicht immer der Fall sein.

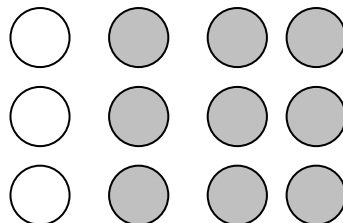
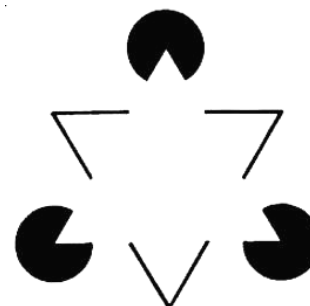


Abb.9 Das Gesetz der Nähe & Ähnlichkeit: die dunkleren Kreise werden als zusammengehörig empfunden. Gleichzeitig wirken sie „näher“ beisammen, als Gruppe. Dieses Gesetz kommt auch bei den Enten zu tragen – der erste Eindruck ist der einer Entenfamilie, einer Entengruppe.

Abb. 10 Gesetz der Erfahrung: man sieht eher zwei Dreiecke und drei Kreise als angeschnittene einzelne Formen.



### 1.1.7 räumliches Sehen

Wir empfinden alle Dinge als räumlich und im Raum befindlich. Das heißt, der Sehraum ist identisch mit dem erlebten Raum und steht im Gegensatz zum gedachten, mentalen Raum.<sup>150</sup> Dies wird durch die Tatsache begünstigt, dass das menschliche Auge innerhalb der gesamten Raumtiefe nur in einer Ebene scharf sehen kann. Nichträumliches Sehen ist folglich unmöglich, denn jeder optische Reiz wird, als im Raum befindlich wahrgenommen. Dasselbe trifft auch für Objekte in der Fläche (z. B. eine Fotografie) zu. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Umgebungs- und Bildwahrnehmung ist jedoch, dass durch Manipulationen einzelner Tiefenhinweise im Bild, der Betrachter leichter getäuscht werden kann.

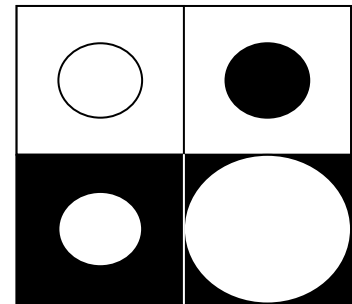


Abb.11 Ein linear gezeichneter Kreis wird entweder wie ein Draht auf der Fläche liegend oder als eingeschnittenes Loch, niemals aber in derselben Ebene wahrgenommen. Eindeutigen Lochcharakter hat ein schwarzer Kreis auf weißem Grund. Ein weißer Kreis auf schwarzem Grund dagegen scheint auf der Fläche zu schweben. Nimmt er eine Größe an, die sein Umfeld zu sprengen droht, so tritt der bekannte Rahmen- oder Guckkasteneffekt ein. Je stärker daher der Hell-Dunkel-Kontrast ausgeprägt ist, umso ausgeprägter ist auch die Raumwirkung.

Folglich, bilden für die Beurteilung der räumlichen Tiefe als auch der Entfernung von Objekten, mehrere Aspekte und Reize das schlussendlich wahrgenommene Bild: Licht und Schatten, Formen und Linien, Farbe, Bewegung des Beobachters oder des Objektes, etc.<sup>151</sup> Diese Elemente wirken stets im Gesamten. Im Kontext der Farben, wird eine optimale Raumtiefe erreicht, wenn helle warme Farben sich im Vordergrund, dunkle kalte Farben sich im Hintergrund befinden.

<sup>150</sup> Vgl. Ewald Stark: Fotografie. Das Schöne als Ziel, S.116

<sup>151</sup> Vgl. G. Kebeck: Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit. 1. Aufl. – Regensburg: Schnell & Steiner, 2006. S. 108

Der Horizont als Bezugslinie spielt ebenfalls eine entscheidende Rolle: der Eindruck tiefenräumlicher Staffelung verstärkt sich mit zunehmender Hochlage einer Figur sowie mit dem Höherwandern der Horizontlinie. In vielen Bildern ist der Horizont oft nicht erkennbar, das bedeutet jedoch nicht, dass er nicht wirksam wäre. So wird die Horizontlinie neben dem unteren und oberen Bildrand zur wichtigsten Bezugsquelle für die Tiefeninformation. Der Horizont als ein raumschaffendes Element.<sup>152</sup>

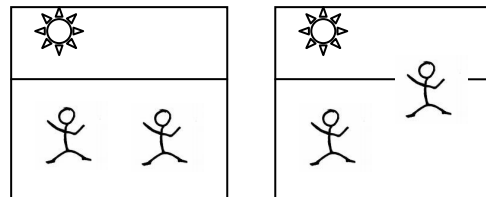


Abb. 12 Je näher sich eine Person oder ein Objekt beim Horizont befindet, desto größere Entfernung wird wahrgenommen. (Personen sind gleich groß)

Im Zusammenhang mit Licht und Schatten führen kontinuierliche Übergänge tendenziell zu Räumlichkeit, und diskrete Übergänge zu Konturen. Aber auch Schlagschatten sowie Lichtüberlagerungen (vor allem färbiges Licht) können Raum bzw. eine Illusion davon, erzeugen. Weiters sind die bildnerischen Mittel Punkt, Linie, Fläche und Farbe stets Träger von Kräften und haben somit immer eine bestimmte Bedeutung. Der Punkt markiert einen Ort. Er fixiert das Auge und impliziert folglich eine Bedeutung von Ruhe. Wandert der Punkt, so entsteht die Linie. Sie zwingt das Auge zur Ortsveränderung, sie drückt Bewegung aus. Weiters zwingen Gefälle das Auge zum räumlichen Sehen.<sup>153</sup>

Neben den bereits genannten Elementen, wirkt Schärfe ebenfalls als ein Auslöser für die Wahrnehmung eines Raumes oder einer Raumebene. Die scharf gezeichneten Bildzonen werden stets zuerst gesehen; gleichgültig, ob sie sich im Vordergrund, in der Bildmitte oder im Hintergrund befinden. Dadurch wird dem betrachtenden Auge automatisch optische Tiefe suggeriert.

<sup>152</sup> Vgl. G. Kebeck: Bild und Betrachter, S. 109/110

<sup>153</sup> Vgl. Ewald Stark: Fotografie. Das Schöne als Ziel, S. 134

„Fotos werden nach den Regeln der Gestaltungshierarchie *gelesen*. Das Auge erfasst die Details nach der Rangordnung ihrer Wichtigkeit. Das Wichtigste kann inhaltlicher oder formaler Natur sein. Inhaltliche Bevorzugungen können von Individuum abhängig sein; formale Wahrnehmung unterliegt den Gesetzmäßigkeiten des Sehvorgangs.“<sup>154</sup>



Abb. 13 Horizont, Punkt und Linie als raumschaffende Elemente.



Abb. 14 Licht und Schatten erzeugen Raum.



Abb. 15 Farbe, Formen, Linien und starke Lichtkontraste mit unterschiedlichen Schärferebenen bilden den Raum. Durch die Überlagerungen der Formen wird dieser Effekt noch verstärkt.

---

<sup>154</sup> Vgl. Ewald Stark: Fotografie. Das Schöne als Ziel, S.81

## II. RAUMBILD – BILDRAUM

„Das technisch-bewegte Bild entwirft den Zeit-Raum oder Raum-Zeit als ein ganz neues ästhetisches Feld seiner Entfaltung. Als Prämisse gilt, dass die unterschiedlichen Klassen oder Sorten des technischen Bildes [...] je durch eine ihnen eigene Zeitlichkeit charakterisiert sind.“<sup>155</sup>

Laut G. Großklaus implizieren die verschiedenen technischen Bilder, seien es nun Fotografien, Film-, TV- oder Computerbilder, jeweils verschiedene Zeitaspekte, die ihre Prägung durch „[...] Zeitformen des Augenblicks, der Sekundenphase, der gegenwärtigen Dauer, der Sukzession, der Simultaneität etc, durch die spezifische Ordnung der Intervalle und der Rückläufe und Vorläufe im Zeitfeld etc. erhalten.“<sup>156</sup> Diese Intervalle, diese Aspekte des Augenblicks gliedern die Zeit, in dem sie Abstände und Distanzen markieren. Es entstehen Zwischenzeiten und folglich Zwischenräume, die zu Spielfeldern des Möglichen werden.

Im ursprünglichen Sinn bedeutete das Wort „intervallum“ im Lateinischen „ein räumliches Feld zwischen zwei Schanzpfählen“, was Ableitungen und Deutungen im Sinne von Zwischenzeit, Ruhepunkt bzw. im Kontext der Musik als Tonstufe nach einer Tonhöhe, vorwegnahm. „Pragmatisch lassen sich Intervalle somit bestimmen als offene, unbestimmte Räume oder Felder, die zwei wohl definierte Ereignisse der Zustände zeitlich oder räumlich voneinander trennen und scheiden.“<sup>157</sup> Diese Zwischenräume und Zwischenzeiten stellen Übergangszonen zwischen Ereignissen oder Zuständen der Vergangenheit, Zukunft oder Gegenwart dar, die in den jeweiligen Kulturen unterschiedliche Auffassungen und Traditionen entwickelt haben.

Zwischen-Zeit, Zwischen-Raum – markieren stets einen Übergang zwischen gestern und heute, zwischen Außen und Innen. Sie stellen nicht exakt definierbare, jedoch entscheidende Momente oder Orte dar, und können u. a. in Bildern als auch in Metaphern wahrgenommen werden.

---

<sup>155</sup> Vgl. G. Großklaus: Medien – Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. 1. Aufl. – Frankfurt a.M: Suhrkamp, 2004. S. 13

<sup>156</sup> Vgl. Ebd. S. 13

<sup>157</sup> Vgl. Ebd. S. 169



Ein weiterer Aspekt im Kontext dieser Übergänge zwischen Raum und Zeit wird vom Betrachter an sich und dessen Erfahrungen verkörpert. Die optische Wahrnehmung von Fotografien, analog oder digital präsentiert, basiert auf einem „Lernprozess“: jede neue foto-technische Entwicklung bedingte eine wiederum neue Adaption des Sehens. Im Folgenden soll ein kurzer Überblick dieses Prozesses gegeben werden.

### *Panoramatische Wahrnehmung*

Das Panorama simulierte innerhalb eines abgeschlossenen Raumes, der Rotunde, einen 360 Grad-Rundblick zu einem speziellen Thema. Die Grenzen zwischen Betrachter und Bild, zwischen Fiktion und Realität wurden zugunsten einer ganzheitlichen Wahrnehmung verwischt, der Betrachter befindet sich in einem gewissen Maße im Bild selbst – er wird zum fiktiven Teilnehmer des dargestellten Bildgeschehens.

„Das sog. >>Faux terrain<< verwischt illusionistisch den Übergang von realer dritter Dimension des Torundenraumes in die zweite Dimension des Großbildes. Die gesamte Innenraum-Inszenierung verwischt weithin die Grenze zwischen Betrachterstandpunkt und –raum und Bildraum [...]“<sup>158</sup>

### *Daguerreotypische Wahrnehmung*

Mit dem Fotoapparat von Daguerre war zum ersten Mal die Hand des Künstlers für den Abbildungsprozess nicht mehr erforderlich. Laut G. Großklaus wurde dieser Prozess aufgrund der beschleunigten Zeit der Modernisierung, durch den Wunsch nach künstlicher Bewahrung und Musealisierung der Zeit als auch des Raumes, begünstigt. Die neue Technik der Daguerreotypie kam diesem Wunsch entgegen. „Die Daguerreotypie blieb beschränkt auf die ikonische Darbietung eines stehenden Raumausschnittes, eines Wirklichkeitsdetails zu einem bestimmten Zeitpunkt. [...] Die daguerreotypische Wahrnehmung als visuelle Erkundung und Spurensuche wird zur epochalen Form der Wirklichkeitsaneignung.“<sup>159</sup>

### *Kinematographische Wahrnehmung*

Die kinematographischen Bilder sind vorgeprägt im Wahrnehmungserlebnis der Eisenbahn und den damit zusammenhängenden Moment, der beschleunigten Bewegung.

---

<sup>158</sup> Vgl. G. Großklaus: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S. 114

<sup>159</sup> Vgl. Ebd. S. 116 - 118

Im Vergleich mit der Daguerreotypie, verlangte die kinematografische Wahrnehmung mit ihren 24-25 Phrasenbilder/Sekunde eine neue Sehweise für die dargestellte Bewegung im Raum. „Die daguerreotypische Verbildlichung beruhte auf dem Moment der angehaltenen Zeit, des ausgeschnittenen Raumes; die Bilder gerieten tendenziell zu musealen Ikonen, in denen man der eigenen Geschichte ansichtig werden konnte.“<sup>160</sup> Der Film knüpfte an die panoramatische Sehweise auf der Ebene der fortgeführten Simulation an. Auf der Ebene der Mimesis, bezieht sich die kinematografische Wahrnehmung jedoch auf jene Sehweisen, wie sie durch die Daguerreotypie und Fotografie eingeübt waren.<sup>161</sup>

### *Televisionale Wahrnehmung*

Ein Ort – mehrere Räume. Die neue Wahrnehmung aufgrund der Television ist geprägt durch die Tatsache, „[...] dass der Betrachter an mehr sozialen Ereignissen erlebnismäßig, wahrnehmend über das erscheinende Bild teilnehmen kann, ohne auf irgendeine Weise physisch am Ereignisort anwesend sein zu müssen.“<sup>162</sup> Dieses Echtzeit-Bild simuliert dem Betrachter räumliche Nähe bei realer Ferne, Öffentlichkeit bei realer Privatheit. Die Institution Fernsehen zielt auf die Verwischung der Grenzen zwischen traditionell getrennten Raumbereichen wie Nahen & Eigenen, Fernen & Fremden, Privaten & Öffentlichen oder wie des Intimen & Spektakulären. Nach der beschleunigten Zeit, vollzieht sich nun der Übergang zu der Auflösung des Raumes.

### *Computerielle Wahrnehmung*

Bit – bite – berechenbar. Mithilfe des Computers lassen sich zum ersten Mal in der Geschichte der technischen Verbildlichung, mithilfe eines Apparates Bilder erzeugen, die „[...] real-weltlich kein Vorbild haben und damit auch nicht mehr Ab-Bild sein können.“<sup>163</sup> Die Grenze der Wahrnehmung und damit zusammenhängend, die Grenze der Sichtbarmachung, wird in die unendlichen Bereiche des Möglichen verschoben, die für die Sinne oft nur mehr schwer oder überhaupt nicht zugänglich sind. „Die visuelle Simulation löst sich endgültig vom sinnlich zugänglichen Realkontext – sie übersteigt den alltagsweltlichen Wahrnehmungshorizont, der für die Bildwelt des Fernsehens trotz aller Verwischungen der Grenzen zwischen Zeichen und Sachen, zwischen nah und fern etc. doch eine Rest-Verbindlichkeit behielt.“<sup>164</sup> Die Fantasie wird zum Spielfeld des Möglichen.

---

<sup>160</sup> Vgl. G. Großklaus: Medien-Zeit. Medien-Raum. S. 122

<sup>161</sup> Vgl. Ebd. S. 124

<sup>162</sup> Vgl. Ebd. S. 130

<sup>163</sup> Vgl. Ebd. S. 134

<sup>164</sup> Vgl. Ebd. S. 138

Territoriale Ab-Grenzungen erlauben kulturelle Zuordnungen: sie definieren ein Diesseits und ein Jenseits; ein Außen und Innen; Eigenraum und Fremdraum; Nahraum und Fernraum, etc. Abstände und Grenzen sind sozial- als auch kultur-hierarchisch interpretierbar. An der Grenzlinie der Zwischen-Räume und Zwischen-Zeiten wird folglich Bedeutung fassbar.

Die neue Medienrealität lässt die traditionellen, kulturellen Grenzen auf der Raumbene verblässen und diffus erscheinen. Die alte kognitive Raum-Karte<sup>165</sup> scheint im Zeitalter der elektronischen computeriellen Wahrnehmung zunehmend ihre Bedeutung für die soziale Orientierung zu verlieren. Ein wesentlicher Grund für dieses Phänomen ist die Zirkulation sowie die Fluktuation von Zeichen, Symbolen und Informationen auf einer weiten, globalen Ebene, die von den neuen Kommunikations- und Bild-Medien erzeugt werden. In dieser Medienrealität hat nichts mehr *seinen Ort*, sondern alles *seine Zeit*: einen flüchtigen Moment bzw. Zeitpunkt, eine Präsenz auf dem Monitor. Es entstehen unwirkliche, leere Räume universeller Netzwerke. Die Wahrnehmung verliert ihren traditionellen Bezugsrahmen der traditionellen Grenzen und Distanzen.

„In unseren Köpfen entsteht ständig ein sich immer wieder neu zusammensetzendes Mosaik von Zeichen. Ein hochgradig vermitteltes Bild von Wirklichkeit, das uns längst einen neuen Realitätszugang verschafft hat: eine neue Wahrnehmung von >>Wirklichkeit<<. Zeichen und Bilder beziehen sich auf Zeichen und Bilder und gewinnen eine Medien-reale Autonomie. Neue kollektive Erfahrungen und Wahrnehmungen werden in der Medienrealität gemacht – organisiert und interpretiert aber werden sich nicht mehr durch die alte „mentalmap“: durch die alte kognitive Raum-Karte, sondern durch eine neue kognitive –Zeit-Karte.“<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Vgl. G. Großklaus: Medien-Zeit. Medien-Raum. S.103-107

<sup>166</sup> Vgl. Ebd. S.108

## II.1 Raum : Zeit : Fotografie

„So wie die Perspektive in den Raum eindringt, so erschließt die Fotografie die Tiefe der Zeit – sie verwandelt Zeit in Raum, indem sie in die Gegenwart eindringt und die Dinge als starre, nebeneinander gestellte vor uns posieren lässt. In diesem Sinne ist jedes fotografische Abbild ein erobertes Bruchstück der Bewegung des Lebens, ein >>kleiner Tod<<.“<sup>167</sup>

Zeit – Raum – Fotografie: ein Bild der Zeit im Raum oder der Raum eines Bildes? Der Raum geprägt durch ein Bild der Zeit? Unabhängig von Kontext und Perspektive der Betrachtung, stehen diese drei Aspekte in einem gegenseitigen Spannungsverhältnis zum Betrachter, die es ergänzend kurz zu analysieren gilt.

Die Zeit, vor allem der Zeitfluss und die bildliche Fixierung sind ein wesentliches Element, ein Bestimmungsmoment der fotografischen Sichtweise. In dem die Kamera ein Motiv festhält, hebt sie ein Fragment aus der fließenden Zeit heraus und ver-sinn-bildlicht es.

„Die Photographie erfasst das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es etwas meint. Da das Gemeinte in dem nur-räumlichen Zusammenhang so wenig aufgeht wie in dem nur-zeitlichen. [...] Erscheinen sie von dieser aus als Fragment – als Fragment aber, weil die Photographie den Sinn nicht einbegreift, auf den sie bezogen sind und auf den hingerichtet sie aufhören, Fragment zu sein –, so erscheint die Photographie von ihnen aus als ein Gemenge, das sich zum Teil aus Abfällen zusammensetzt.“<sup>168</sup>

Siegfried Kracauer hat in seinem Essay zur Fotografie, vor allem zum Verhältnis von fotografischer Ähnlichkeit und Wahrheit zwei Formen gegenübergestellt: Gedächtnisbild einerseits und technische Reproduktion andererseits.

---

<sup>167</sup> Vgl. Bernd Busch: *Belichtete Welt*. S.364

<sup>168</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: *Ornament und Masse. Essays*. 1. Aufl. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 25

„Fotografie ist, zunächst, die räumliche Fixierung des Darzustellenden in der Zeit des Lichteinfalls auf das Aufnahmematerial. Auszugehen ist daher von dem *Raum-Bild des Motivs*.“<sup>169</sup>

Dieses Raum-Bild des Motivs kann einen direkten Bezug zum Betrachter erzeugen, und folglich eine gewisse „Aktualität“ aufweisen. „Aktualität einer Fotografie meint also jene Grauzone des „authentischen“, in der die scheinbare visuelle Präsenz der Dinge sich mit der Phantasiearbeit des Betrachtenden vermischt, um dem Dargestellten einen Sinn zu verleihen.“<sup>170</sup> Die Aktualität einer Fotografie muss durch den Betrachter stets „aktualisiert“ werden. Ansonsten kommt es zu einer befremdlichen Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter. Die Fotografie wird Teil einer vergangenen, unbekannteren, befremdenden und vor allem *verflossenen* Zeit.

Eine Fotografie bezeugt folglich die vergangene Existenz eines Motivs – dies äußert sich in einer gewissen Stilllegung der Zeit. „Das Spektrum fotografischer Möglichkeiten ist eingeschlossen in die technischen Bedingungen der Belichtungszeit sowie die gegenständlichen Bedingungen der Lichtverhältnisse und der Geschwindigkeit des Motivs.“<sup>171</sup>

„Die versteinerte Totenlandschaft der Fotografie ist Raum, nichts als Raum, ohne Zeit, die in den zersprengten Sekundenbruchteilen zerrann.“<sup>172</sup>

Im täglichen Umgang mit dem Raum, hat der Mensch die Fähigkeit erworben, sein Erscheinungsbild und seine Struktur aus Verdeckungen, Überschneidungen, Verkürzungen etc. zu deuten und sich folglich im Raum zu orientieren. Fotografieren bedeutet, in einem gewissen zeitlichen Abschnitt, sowie in einer gewissen Umgebung (an einem gewissen Ort oder Raum) einen Zugriff auf einen Raum mithilfe der Kamera. Das fotografische Bild beruht, auf der im Raum aufgehobenen Zeit und fungiert somit auch als eine Spur einer Präsenz an einem gewissen Ort, die dem Betrachter Raum sehen lässt, wo keiner ist. In der Fotografie scheinen die Abfassungs- und Aufnahme-Zeit, die Bildzeit aber auch die Betrachtungszeit auf das Momentane, aufs Augenblickliche verkürzt.

---

<sup>169</sup> Vgl. Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie.* – München, Wien: C. Hanser Verlag, 1989. S. 338

<sup>170</sup> Vgl. Ebd. S.361

<sup>171</sup> Vgl. Ebd. S. 373/374

<sup>172</sup> Vgl. Ebd. S. 358

„Von der Unendlichkeit des Raumes verbleibt dem Kamera-Auge die begrenzte Raum-Strecke der Tiefenschärfe – die Umgebung des zentralen Bildmotivs. Das Objektiv zieht diese Tiefe in sich hinein, (ver-)bannt sie schließlich auf den Film. Gleichzeitig geht der Blick durch die Optik hindurch in den Raum hinaus.“<sup>173</sup>

Das Raum-Bild des Motivs, dieser festgehaltene Moment in der Zeit, steht in einer kontinuierlichen Wechselbeziehung zum *Umgebungsraum*; zum Raum, in dem es präsentiert wird. Das heißt, prinzipiell muss unterschieden werden, zwischen Umgebungswahrnehmung allgemein und Bildwahrnehmung.

Neben dem Raum-Bild des Motivs und dem Umgebungsraum, in welchem sich der Fotograf oder Betrachter gerade befindet, entsteht folglich ein zusätzlicher Raum. Dieser ist vor allem geprägt durch den Standpunkt des Betrachters – ein Bild verändert seinen eigenen Raum, als auch den Raum, in welchem es präsentiert wird – je nach dem, ob sich der Betrachter bewegt, oder nicht. Tiefen-Schärfe, Licht, Motiv (und Bildausschnitt) sowie Bildbeschreibungen bilden für die Gesamtwahrnehmung des Bildes im Raum und dem Raum-Bild des Motivs entscheidende Faktoren. „Die Präsentation von Ansichten und Ereignissen ganz allgemein ist vorrangig ein Akt der Selektion, eine Wahl des Ausschnitts, Blickwinkels und, natürlich, der Erscheinung des Motivs selbst.“<sup>174</sup>

Erfahrung des Betrachters und des Fotografen sowie die Absicht, mit welcher eine Fotografie erzeugt wurde, sind weitere wesentliche Faktoren der Raumwahrnehmung. Im Unterschied zu anderen Fotografien, sind vor allem Schnappschüsse einer besonderen Betrachtung unterworfen, sie implizieren einen gewissen *Bedeutungs-Raum*. „Realistisch sind solche Bilder und ihre Raumaufteilung vor allem deshalb, weil sie dem Erwartungshorizont der gesellschaftlichen Gruppe entsprechen, die sich in Ihnen wieder erkennen möchte.“<sup>175</sup>

Diese Erwartungshaltung hat zur Folge, dass mit zunehmender oder affektiv aufgeladener Wahrnehmung des Sujets auch die Anforderungen an die Bildkomposition und an das Motiv steigen. Die Organisation des Raumes soll die ideellen Bezüge des Themas verbildlichen.

---

<sup>173</sup> Vgl. Bernd Busch: *Belichtete Welt*. S. 339

<sup>174</sup> Vgl. Ebd. S.346

<sup>175</sup> Vgl. Ebd. S.356

## II.2 Fotografien – sehen : gesehen werden

„Wir sehen nicht nur Bilder der Welt, sondern die Welt in Bildern, in solchen Bildern, die wir uns selber machen.“<sup>176</sup>

Wahrnehmung von Fotografien steht in einem Spannungsverhältnis von Raum, Bild und Betrachter. Die Frage nach dem Raum, nach der Umgebung ist vor allem für die Präsentation des Bildes von entscheidender Bedeutung. Unter natürlichen Umgebungsbedingungen (z. B. Beobachter im Freien) herrschen andere Lichtverhältnisse als bei Innenräume: je nach Tageszeit variiert die Lichtintensität und der Beleuchtungswinkel. Weiters ist bei der Bildwahrnehmung zu berücksichtigen, ob der Beobachter bzw. das Bild stationär ist, oder nicht. Das heißt, der Präsentation der Bilder und Wahrnehmung der selben stehen sich einerseits gegenüber, andererseits ergänzen sie sich gegenseitig.

Hans Belting reduziert, vor allem bezogen auf die elektronischen Bilder und Medien, den Ort nur noch auf den Menschen: „[...] die neuen Bilder finden nur noch im Betrachter, der sie festhält und erinnert, einen Ort. [...] Unser Gedächtnis, der wahre Ort der Bilder, ist seinerseits als ein System von unsichtbaren Orten aufgebaut, von Orten sekundärer Art, an denen wir die Bilder finden, an die wir uns erinnern wollen.“<sup>177</sup>

Dieser Ansatz von Hans Belting ist vor allem im Bezug auf den Betrachter entscheidend, denn die Wahrnehmung eines Bildes und damit zusammenhängenden Raumes wird einerseits durch den physisch-realen Raum und andererseits durch die imaginären räumlichen Vorstellungen geprägt. Orte umfassen sowohl Räume, an denen Menschen leben, aber auch zu denen sie sich in ihrer Fantasie flüchten, Orte der Utopie zum Beispiel. „Zum Bild des *realen Ortes* gehört auch das Gegenbild des imaginären Ortes, an dem alles ganz anders ist.“<sup>178</sup>

Raumwahrnehmung umfasst aber auch die materiellen Aspekte des Raumes. Im Kontext mit Fotografien ist, wie bei anderen Bildern wie z.B. bei Gemälden, eine Unterscheidung zwischen dem *Bild der Oberfläche* und dem *Bild der Repräsentation*, zu machen.

---

<sup>176</sup> Vgl. Hans Belting: Der Ort der Bilder. – In: Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt. H. Belting, Lydia Hausteil (Hrsg.). München: C. H. Beck, 1998. S. 34

<sup>177</sup> Vgl. Ebd. S. 40

<sup>178</sup> Vgl. Ebd. S. 50

Das Bild der Oberfläche fasst die materiellen Aspekte, wie z.B. Trägermaterial (Holz, Leinwand, Papierart, etc.) zusammen. Es resultiert eine gewisse Oberflächenstruktur, die als Textur wahrgenommen werden kann. Das Bild der Repräsentation beinhaltet das Dargestellte im weitesten Sinne.

„In der Umgebungswahrnehmung haben wir es mit Objekten oder Gegenständen und ihren Oberflächen zu tun. [...] Oberflächen haben eine Ordnungsstruktur, die als Textur bezeichnet wird. Diese Textur bildet auch die Grundlage der Bildwahrnehmung.“<sup>179</sup>

Eine umfassende Bildwahrnehmung im Raum findet folglich auf mehreren Ebenen statt:

1. *Umgebungsraum*
2. *Materialität des Raumes und des Bildes*
3. *Bild-Raum des Motivs*
4. *Bedeutungsraum des Bildes*
5. *Bild der Oberfläche*
6. *Bild der Repräsentation*

Im Kontext von Bild als Repräsentation hängt das Verständnis von drei Variablen ab: vom Kode, von der Bildinschrift (falls vorhanden) und vom allgemeinen Zusammenhang.<sup>180</sup> Prinzipiell ist Repräsentation relativ, denn jedes Bild kann jeden Gegenstand und jede Thematik re-präsentieren. Die Kommunikation zwischen Bild und Betrachter vollzieht sich in einem Zwischen-Raum während einer gewissen Zeit, die individuell verschieden, nicht exakt definierbar ist. Vor allem, da bei Fotografien auch der Hersteller, der Fotograf, mit einer gewissen Kommunikationsabsicht zu berücksichtigen ist. Es entsteht folgendes Verhältnis: Fotograf – Bild – Betrachter. Die Informationen, die aus einem Bild „herausgelesen“ bzw. die zu einem Bild interpretiert werden, können stark von der Absicht des Urhebers abweichen. Das heißt, „die Deutung seitens des Herstellers eines Abbildes muss immer an die Deutung durch den Betrachter angepasst werden. Kein Bild erklärt sich selbst.“<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Vgl. Günther Kebeck : Bild und Betrachter. Auf der Such nach Eindeutigkeit. 1. Aufl.– Regensburg: Schnell & Steiner, 2006. S.76

<sup>180</sup> Vgl. Ernst H.Gombrich: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. S.139

<sup>181</sup> Vgl. Ebd. S. 142



Fotografien und fotografische Bilder sind fester Bestandteil der Alltagswahrnehmung, sodass der philosophischen Frage nach Wahrheit und Falschheit, aufgrund digitaler, computerieller Bedingungen, wesentliche Grundlagen fehlen. Kulturelle Kommunikation befindet sich in einem stetigen Wandel. Es stellt sich eher die Frage nach dem Wahrscheinlichen im Gegensatz zum Unwahrscheinlichen.

„Grundsätzlich tendiert Kommunikation im Medium der Universalmaschine Computer dazu, selbst universal zu sein. (vgl. World wide web, Internet, etc.) Grundsätzlich erweitert das simulatorische Rechenbild des Computers unserer Verfügungsgewalt über vergangene, zukünftige und mögliche Zustände: virtuelle Welten treten neben die realen. [...] Die neue Epoche ist bestimmt durch neue kommunikative Formen der Inter-Kulturalität, der Inter-Medialität [...]“<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. G. Großklaus: Medien – Bilder. S. 227

### II.3 Echtraum – Scheinraum – Theaterraum

„Zwei Erscheinungsformen sind es, die dem menschlichen Auge der Wirklichkeit entsprechende Wahrnehmungseindrücke vermitteln: die Erscheinungsbilder, die wir visuell erfassen, und die Vorstellungsbilder des Geistes, der Illusion - Phantasiegebilde, die der Mensch in sich trägt.“<sup>183</sup>

Prinzipiell gelten dieselben Wahrnehmungsgesetze und Verhältnisse zwischen Bild und Beobachter auch für die Theaterräume. Der wesentliche Unterschied liegt jedoch in der bewussten Situation: der Zuseher ist sich des Spiels vollkommen bewusst und folglich entsteht eine andere Grundeinstellung mit unterschiedlichen Voraussetzungen an den Raum. H. B. Galleé differenziert im Theater prinzipiell Echtraum und Scheinraum, für die prinzipiell jeweils andere Umstände gelten. Jedoch verschwimmen im Theater die Grenzen der Räume: „Zum Echtraum zählen wir den Lebensraum des Menschen in harmonischer Gliederung. Den Scheinraum können wir auch Illusionsraum nennen. Der Illusionsraum wird zum Bühnenraum.“<sup>184</sup>

Der Illusionsraum als auch der Echtraum bezieht sich in seinen Eigenschaften und Aspekte auf den Menschen. Im Theater verschmelzen diese beiden Räume zum Bühnenraum. Dieser Raum ist zugleich Innen als auch Außen, seine Gestalt ist wandelbar und seine Erscheinungsform wird durch die Sehweise jedes Einzelnen bestimmt.

H. B. Galleé unterscheidet beim Bühnenraum in verschiedene, so genannte Archetypen, die sich aus der Architektur ableiten. Erstens, der Zentralbau. Als ein Kuppelraum mit senkrechter Mittelachse lädt der Raum ein, zum verweilen, zum ruhen. Alles wird in diesem Raum auf die Mitte bezogen. Mit der Kuppel als Element des Zentralraumes entsteht gleichzeitig ein Bezug und eine Erlebnisweise des Menschen zum „himmlischen, übermenschlichen“. Zweitens, der Längsraum oder Wegraum. Dieser besitzt eine waagrechte Tiefenachse mit perspektivischer Verkürzung und nötigt folglich, nach dem Prinzip *Anfang – Richtung – Ziel*, zum Schreiten.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Vgl. H. B. Galleé: Vom Raumbild zum Bildraum. Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühnengestaltung. – Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1992. S.40

<sup>184</sup> Vgl. Ebd. S. 41

<sup>185</sup> Vgl. H. B. Galleé: Vom Raumbild zum Bildraum. S. 43

Eine weitere Unterscheidung erfolgt zwischen dem ruhenden, statischen und dem bewegten oder dynamischen Raum. Im statischen Raum besitzt, im Gegensatz zum dynamischen Raum, das Licht keine gestalterische Funktion. „Der ruhende Raum zeigt ein fast unbewegtes Bild. Außen- und Innenraum sind voneinander klar getrennt. Er ist Zeichen der statischen Architektur. [...] Die optischen Erscheinungen gelten als raumbestimmend. Welche Ausdehnung, Dimension, Proportion der Raum hat, ist für die Erkenntnis seines Wesens entscheidend.“<sup>186</sup>

Bewegung und Dynamik wirken stets auf die Wahrnehmung und verändern diese. Die dynamische Räumlichkeit lebt von der Asymmetrie. „Gegen die statische Mittelachsenordnung stehet die fließende Bewegung. [...] Durch wechselnde Richtungslagen der Flächen werden Höhe, Tiefe und Breite des Raumes betont. Auch der Mensch gewinnt einen andern Sinn im Raum; durch seine Bewegung verändert er diesen dauernd. Er nimmt ihn nicht nur mit den Augen auf, er erfühlt ihn körperlich-sinnlich.“<sup>187</sup>

In den meisten Fällen sind die Bühne, und der Szenenraum ein begrenzter, abgehobener Raum, welcher durch Wände, Prospekte, Plafonds, Dekorationen, etc. abgetrennt vom Zuseher ist. Es herrscht meistens eine gewisse Distanz zum Betrachter. Dieser Aspekt ist vor allem auch in Bezug zur Bildwahrnehmung im theatralen Raum entscheidend.

Der Szenenraum ist auch der Präsentationsraum der Bilder. Für deren Verständnis werden Querverbindungen zum Stück und zum Raum, indem Schauspieler und Zuseher agieren, hergestellt.

„So ist der Szenenraum die knappste Form, welche die Voraussetzung für den Zusammenklang der Elemente zu einem Räumlichen Akkord bietet. Es sind Stationen des Lebens und des Spiels, Stationen des Leides und der Freude, der Ruhe und Bewegung, die hier täuschend sichtbar gemacht werden. Der Reiz der Erwartung, den Impuls von Dichtung und Musik schließt das Öffnen des Vorhangs in sich ein. In einem Augen-Blick.“<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. Ebd.S. 44

<sup>187</sup> Vgl. Ebd. S. 45

<sup>188</sup> Vgl. H.B. Galleé: Vom Raumbild zum Bildraum. S. 50

## DER FOTOGRAFISCHE RAUM – EIN MODELL

### I. PRÄMISSEN

Die Schlussfolgerungen, die aus dem bisher Dargestellten gezogen werden können, lassen sich zu folgenden Prämissen zusammenfassen. Diese bilden die Grundlage für das Modell des fotografischen Raumes.

- Bilder im Theater implizieren stets eine gewisse Funktion bzw. Bedeutung. Aus diesem Grund wird das Modell des fotografischen Raumes auf zeichentheoretischen, und somit semiotischen Grundlagen basieren.
- Im kreierten und kreierenden Raum Theater können Fotografien sowohl ikonische, als auch indexikalische Zeichen darstellen. Eine allgemein gültige Ver-, Beurteilung der Bilder in diesem Kontext ist nicht möglich. Es gilt diesen Aspekt von Inszenierung zu Inszenierung, auf Basis des theatralen Codes zu analysieren.
- Das technische Aufnahmeverfahren Fotografie, und der damit zusammenhängende Auswahlprozess des Bildmotivs und der Bildbearbeitung durch den Fotografen wird nicht behandelt. Das Modell des fotografischen Raumes kreiert sich aus bereits fertig hergestellten und im theatralen Raum präsentierten fotografischen Bildern.
- Der Inhalt bzw. der Kontext der Fotografien wird von der Bildpräsentation und damit verbundenen Wahrnehmungszeitpunkt getrennt. Letzterer wird differenziert in Wahrnehmung und Bedeutungszuweisung im Verhältnis von Raum und Zeit zum Bild.
- Im kulturrelativistischen Ansatz bestimmt der kulturell determinierte und erlernte Code die Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant. Dieser Ansatz wird bevorzugt, da er sich auf eine kulturelle, als auch ontogenetisch vorbestimmte, erlernte Wahrnehmungsweise bei der Betrachtung von Fotografien, bezieht.

## II. BILDINHALT / BILDKONTEXT

Bilder sind stets Bestandteil als auch Ausdrucksmöglichkeit der jeweiligen kulturellen Gesellschaftsform, die sich durch jene eigenen Maßstäbe, Anforderungen sowie Erwartungen definiert, worauf sich die Gesellschaft geeinigt hat, sie für real zu halten. Fotografien und fotografische Bilder unterliegen folglich einer zeitlichen sowie räumlichen Begrenzung, wobei im Kontext der universellen computergenerierten Räume, diese zeitlichen, räumlichen aber auch symbolischen Grenzen immer mehr diffus sowie neu kreiert werden. Das bedeutet, das Medium Fotografie unterliegt einem ansteigenden Rhythmus der Veränderung – in einem immer rascheren Tempo variieren Inhalte sowie Kontexte.

Dieser Aspekt ist sicherlich mit ein Grund, für die nie enden zu scheinenden Faszination sowie einer gewissen „Authentizität“ einer Fotografie. Wesentlich erscheint in diesem Zusammenhang, das Wissen um den Entstehungsprozess der Fotografie – vor allem bei der grundsätzlichen Rezeption eines Bildes. Eine fotografische Darstellung unterliegt einer anderen Betrachtungsweise, wenn man sie als Analogon der Wirklichkeit wahrnimmt, als wenn man die Möglichkeiten der Einflussnahme durch den Hersteller, den Fotografen in Betracht zieht. Je nach Standpunkt erhält das Medium folglich einen gewissen Sinn – erst durch den (symbolischen) Gebrauch, den der Mensch von der Fotografie macht, entstehen Bedeutungs-Bilder bzw. Bild-Kulte.

Die Frage nach *Was ist eine Fotografie bzw. ein fotografisches Bild?* kann mit folgender, allgemeiner Formulierung, grundsätzlich definiert werden:

*Fotografieren bedeutet, in einem gewissen zeitlichen Abschnitt, in einer spezifischen Umgebung, einen Zugriff auf einen Raum mithilfe der Kamera. Das fotografische Bild beruht, auf der im Raum aufgehobenen Zeit.*

Diese allgemeine Formulierung bezieht sich nur auf den Raum und die Zeit. *Räumlichkeit* vermittelt durch das Bild, spricht durch den Bild-Raum des Motivs. Die Zeit, und vor allem der Zeitfluss, sind die wesentlichen Elemente der fotografischen Sehweise, die diesen zeitlichen Abschnitt, diesen Augenblick des bildlichen Raumes bestimmen.

Je nach kultur-historischen Kontext können Fotografien als Zeichen mit einer gewissen Bedeutung verwendet werden. Das bedeutet, je nach kultureller Umgebung bestimmt der kulturell-erlernte Code<sup>189</sup> die Bilder, und ordnet sie einer gewissen Sinn- und Bedeutungsebene zu. Eine weitere Ebene von Räumlichkeit, nämlich Räumlichkeit, die durch das Bild vermittelt wird, entsteht, ebenfalls wie die Inhalts- und Bedeutungszuweisung, erst im Verhältnis zum Betrachter. Dieses Verhältnis bestimmt auch den jeweiligen Inhalt und die jeweilige Interpretation eines Bildes.

Folglich bestimmen folgende Faktoren den Sinn eines fotografischen Zeichens:

- *Der Kontext des Kommunikationsumstandes*
- *Die Weltanschauung des Betrachters*
- *Das Wissen um den Entstehungsprozess der Fotografie*

Der Kontext des Kommunikationsumstandes umfasst die Aspekte der Umgebungswahrnehmung, sprich der Rezeptionsumgebung einer Fotografie. Das heißt, unter Kommunikationsumstand werden die Bedingungen verstanden, in der eine Rezeptionshandlung erfolgt. Dieser Punkt ist vor allem vom Repräsentations- oder Umgebungsraum abhängig. Je nachdem, in welchem Umfeld sich ein Bild befindet, wird es unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert. Entscheidend in diesem Kontext ist vor allem der Aspekt von Innen- bzw. Außenraum, und den damit zusammenhängenden Lichtverhältnissen.

Die Ideologie bzw. die Weltanschauung des Betrachters muss, ebenso wie das Wissen um den Entstehungsprozess einer Fotografie, als Teil des individuellen Interpretationsspielraumes berücksichtigt werden. Da ein Bild alles und jeden repräsentieren kann, unterliegt die Bedeutungszuweisung dem Betrachter. Es lässt sich durchaus die Behauptung aufstellen, dass ein Bild prinzipiell keinen Sinn hat, somit inhaltslos ist – erst durch die gegebenen Umstände der Bilderzeugung durch den Fotografen sowie der Bildbetrachtung durch den Rezipienten – erhält eine Fotografie ihre Bedeutung.

---

<sup>189</sup> Der Sinn einer fotografischen Botschaft ist vom Umstand abhängig. Die Art der Wahrnehmung sowie das Verständnis der visuellen Codes muss erlernt werden. Vgl. dazu Kapitel: Umberto Eco – Semiotik der visuellen Codes.

Dieser Aspekt impliziert weiters eine gewisse Neu-Definierung und Neu-Bestimmung der fotografischen Zeichen im Allgemeinen. Wenn die Bedeutungszuweisung beim Individuum und nicht bei einer bestimmenden Autorität liegt, befinden sich die Zeichen in einem ständigen Wandel, was eine Verallgemeinerung nicht zulässt. Der allgemeine, in der jeweiligen Gesellschaft erlernte kulturelle Code, prägt aber auch auf einer allgemeinen Ebene die Vorstellungen und Sichtweisen, die an eine Fotografie herangetragen werden.

Als ein spezifisches Merkmal der Fotografie gilt, dass durch bestimmte und bewusste Einflüsse des Herstellers des Fotografen im Entstehungsprozess (z. B. durch Kamerawinkel, Verschlusszeit, Schärfe, Bildausschnitt etc.) spezifische Konnotationen bzw. Assoziationen beim Betrachter erzeugt werden können. Diese Verbindungen, und vor allem damit zusammenhängend, deren Verständnis, sind ebenfalls Teil, des erlernten, kulturellen Codes.

Was unterscheidet nun eine „gute, faszinierende“ Fotografie von einer „schlechten, langweiligen“? Die Tatsache, dass eine Fotografie ein gewisses Bewusstsein des, wie Roland Barthes es formuliert, *Dagewesenseins* impliziert, ist nicht von der Hand zu weisen.<sup>190</sup> Eine Fotografie schafft ein Bewusstsein für die in der Zeit vorhandenen Dinge, unabhängig davon, ob sie als reale Objekte im Raum oder als im Computer Erzeugte existierten. Eine Fotografie verweist auf etwas, was an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit da gewesen ist. Dieser Aspekt macht den, vor allem für die Realisten spezifischen analogen Charakter der Fotografie aus. Aus kritischer Position aus betrachtet, ist jedoch jede Fotografie ein bewusster Raum-Zeit-Ausschnitt und folglich kein Analogon zur Wirklichkeit.

Das entscheidende Detail, was über Gefallen und Missfallen einer Fotografie entscheidet, ist, laut Roland Barthes das *punctum*.<sup>191</sup> Eine Einzelheit, ein Teil des Abgebildeten im Bild, was weder Moral noch Geschmack respektiert und die Eigenschaft besitzt, unerwartet zu erscheinen. Dieses *punctum* ist vom Motiv unabhängig und von Bild zu Bild unterschiedlich. Wesentlich bei diesem Ansatz ist vor allem, dass es nicht nur von Bild zu Bild unterschiedlich ist, sondern auch von Betrachter zu Betrachter. Die Wahrnehmung und damit zusammenhängende Bedeutungszuweisung einer Fotografie, steht immer in einem Spannungsverhältnis von Raum, Zeit, Bild und vor allem Betrachter.

---

<sup>190</sup> Vgl. Kapitel: Der linguistische Ansatz: Roland Barthes.

<sup>191</sup> Vgl. R. Barthes: die helle Kammer, S. 53-55.

### III. ZUM SIGNIFIKATIONSPROZESS VON BILD UND RAUM

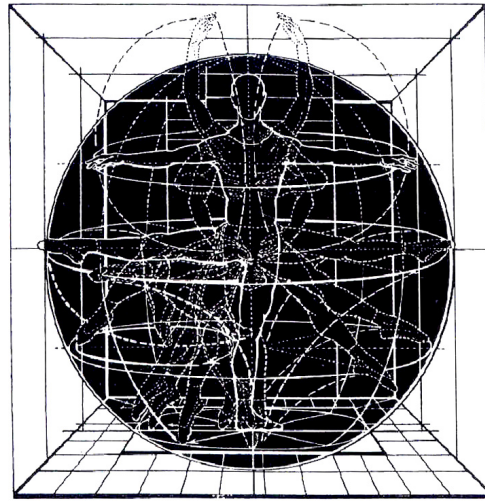


Abb. 16 H.B. Gallée: Der Mensch im Raum. Der Wahrnehmungsprozess ist ein, mit allen Sinnen umfassender Prozess, der auf mehreren Bedeutungs-Ebenen stattfindet. Jede dieser Ebene kann fotografische Bilder implizieren.

Eine umfassende Bildwahrnehmung im Raum findet, wie bereits im Kapitel Raum-Zeit-Fotografie angesprochen, auf den Ebenen des Umgebungsraumes, der Materialität des Raumes und des Bildes, Bild-Raum des Motivs, Bedeutungsraum des Bildes, Bild der Oberfläche und der Ebene von Bild der Repräsentation, statt.

Realität ist stets abhängig vom Menschen und von dessen erlernten Verständnis von Bild und Raum. Dieses Vorwissen bestimmt das Wahrnehmungsbild – die Fotografie wird durch den kulturbedingten Blick definiert. Räumlichkeit und damit zusammenhängend auch bildliche Räumlichkeit konstruiert sich mit dem Menschen und dessen Erfahrungen, Erlebnissen bezogen auf die jeweilige kulturelle Umgebung. Mit dem Wandel des Blicks verändert sich auch der Umgang mit dem Medium, welches die Bildproduktion einer Zeit repräsentiert. Die Zeit ist in der Bild- als auch in der Raumwahrnehmung ein entscheidender Faktor. Materialität und Körperlichkeit spielen im Kontext von Kommunikation und Bedeutung eine entscheidende Rolle. Kommunikation entsteht auf der Ebene der Bedeutung, das heißt Bedeutung, die die jeweiligen materiellen Objekte im Raum für den Menschen besitzen.



Der anthropologische Ansatz von Hans Belting<sup>192</sup>, ist vor allem im Kontext der materiellen Körperlichkeit von Bild als auch Betrachter, für den fotografischen Raum ein wichtiger, ergänzender Aspekt. Die Bildwahrnehmung im Raum wird einerseits durch den physisch-realen Raum, den Umgebungsraum der fotografischen Darstellung, und andererseits durch die imaginären, räumlichen Vorstellungen des Betrachters geprägt.

Sprichwörtlich genommen, sagt ein Bild ja mehr als tausend Worte [...] – die Frage stellt sich nun, welche Worte für wen und in welchen räumlichen Zusammenhängen? Wahrnehmung ist ein Gesamtvorgang aller körperlichen Sinne – und der Sehraum impliziert nicht nur den optischen, sondern auch den erlebten, den gefühlten Raum.

Dieser erlebte Raum ist auch für die Interpretation von den optischen, materiellen Dingen ausschlaggebend. Die jeweiligen erlernten, erlebten Erfahrungen werden, z. B. für die Bedeutungszuweisung des *Bild-Raumes des Motivs* angewendet, um dieses Phänomen Fotografie zu erklären und zu verstehen. Das Bild der Oberfläche oder der Repräsentation kann in diesem Kontext sowohl eine Methode zur Analyse darstellen oder ein Ergebnis zu einem Bild. Dieser individuelle Bezug konstruiert schließlich, während einer gewissen Zeitspanne, einer Zwischen-Zeit in der Bildbetrachtung in einer gewissen Umgebung, einem Zwischen-Raum, die jeweiligen *Bedeutungsräume eines Bildes*.

Die Kommunikation zwischen Bild und Betrachter vollzieht sich folglich in diesem, individuell verschiedenen Zwischen-Raum, während eines zeitlichen Moments. In dieser Zeitspanne äußert sich das, was Roland Barthes als das *punktum* einer Fotografie bezeichnete. Es ist der spontane Augenblick, in dem eine Fotografie buchstäblich „ins Auge sticht“, oder auch nicht. Zwischen-Räume und Zwischen-Zeiten stellen somit Übergangszonen zwischen Ereignissen oder Zuständen der Vergangenheit, Gegenwart oder auch Zukunft dar, welche kulturell abhängig aufgenommen und interpretiert werden können.

Der wesentliche Aspekt in diesem Kontext ist der zeitlich definierte Raum – verändert sich der Raum, die Umgebung, so verändert sich ebenfalls die Zeit und folglich auch die Kommunikation in diesem Zwischen-Raum von Bild und Betrachter. Das heißt, je nach Umgebungsraum wird auch der Inhalt eines Bildes sowie dessen Bild-Raum definiert.

---

<sup>192</sup> Vgl. Kapitel Fotografie = Zeichen? II.2.2.2 Der anthropologische Ansatz: H. Belting

Als Beispiel sei auf das Internet verwiesen – dieser virtuelle, unendliche Raum bietet eine unendliche Anzahl von Möglichkeiten der Kommunikation. Wenn man das Wort *Zwischenraum* in eine Suchmaschine eingibt, so erscheinen zahlreiche Ergebnisse, die sich hauptsächlich mit Konflikt- und Grenzthemen der Gesellschaft beschäftigen.

Dieser Aspekt des Zwischen-Raumes scheint auch auf andere Räume, wie dem Theater anwendbar. Demzufolge scheint der Zwischen-Raum ein Ort zu sein, indem etwas *Spezielles* ausgedrückt werden kann, was in fest definierten Funktions-Räumen nicht möglich ist.

Bilder im Theater stehen in einer Wechselbeziehung zu den Objekten, die ebenfalls den Raum gestalten, und implizieren folglich stets eine gewisse Funktion bzw. Bedeutung. Das heißt, sie eine fotografische Darstellung muss, um als solche erkannt zu werden, sich von den übrigen Gegenständen im Raum abgrenzen bzw. durch diese ergänzt werden. Wesentlich ist vor allem, dass ein Bild eine gewisse Distanz zum Betrachter erfordert, um gesehen zu werden. Ansonsten würde der Betrachter nur kleine, pixelige, farbige Flächen wahrnehmen. Das bedeutet, um eine gewisse fotografische Botschaft im theatralen Raum zu vermitteln, muss stets eine gewisse Distanz zwischen Bild und Betrachter gegeben sein. Diese Distanz erfordert jedoch eine wesentliche Reduzierung der formenden Objekte und Gegenstände des Raumes.

Bühnenraum ist Illusion und Realität zugleich. Der wesentliche Zusammenhang ist der Mensch, auf und mit ihm bezieht sich der Raum und wird durch ihn gestaltet. Schauspieler als auch Zuseher füllen den theatralen Raum und geben ihm seine jeweilige Bedeutung, unabhängig seiner optischen Gestaltung. Welche Ausdehnung, Dimension und Gestaltung durch Bewegung, Dynamik, Licht, Farbe etc. der Raum hat, ist für die Erkenntnis seines Wesens entscheidend. Der Szenenraum ist auch der Präsentations- und Interpretationsraum der Bilder.

Der fotografische Raum ist ein Raum, kreiert durch Bilder mit implizierten Bild-Räumen, der ebenfalls einen Zwischenraum, mit einer endlos zu scheinenden Anzahl von Interpretations- und Kommunikationsmöglichkeiten, darstellt. Wie Kommunikation nun im Detail durch Bilder entsteht, muss anhand des jeweiligen Stückes analysiert werden.

## BÉRÉNICE DE MOLIÈRE

### I. JEDE INSZENIERUNG – EIN INDIVIDUELLES, „AUTHENTISCHES“ EREIGNIS?

Jede Inszenierung avanciert, aufgrund unterschiedlicher Atmosphäre im theatralen Raum, der Schauspieler sowie der Zuseher, zu einem individuellen Ereignis. Keine Aufführung gleicht der anderen, selbst bei gleich bleibenden Text oder Kulissen.

Bilder können vermitteln, sie können verdeutlichen, versinnbildlichen, was sich im Raum befinden soll und kann. Im Kontext Theater sind Bilder stets Teil einer bildlichen Botschaft, einer bewusst inszenierten Bedeutung, die in den meisten Fällen, bedingungslos vom Publikum als „authentischen“ Teil der Inszenierung akzeptiert wird. Bilder vermitteln, wie Roland Barthes es formulierte,<sup>193</sup> eine Verbindung zu der bekannten Realität, und werden, trotz dem Wissen um Manipulationen, Collagen als auch Künstlichkeit, als ein Teil dieser Realität akzeptiert. Ein kulturell und gesellschaftlich bedingter Lernprozess, der in jeden räumlichen Umfeld, sei es im Theater oder im Wohnzimmer vor dem Fernseher, Anwendung findet. Im Theater ist diese Akzeptanz und Authentizitätszuschreibung bildlicher Präsentation, vor allem im Zusammenhang mit der jeweiligen Wirkungsweise einer Inszenierung, ein interessanter Aspekt. Bedeutung und Gehalt der beiden Begriffe Authentizität und Inszenierung sind jedoch vielschichtig und bedürfen einer Differenzierung.

Etymologisch betrachtet, wird unter „Authentizität“ Echtheit, Natürlichkeit Originalität oder auch Glaubwürdigkeit, als einen Verweis auf das persönliche „Ich“ verstanden. Das heißt, dieser Begriff wird oft in einen Kontext von Individuum und dessen erzeugten Produkt gestellt. „Ein Gemälde ist insofern authentisch, als es auf einen >Autor<, auf einen Künstler oder eine Künstlerin zurückgeführt werden kann.“<sup>194</sup>

Das bedeutet, sobald man ein Bild oder Kunstwerk direkt auf eine bestimmte Person beziehen kann, ist dieses Produkt, zum Beispiel eine Fotografie „authentisch“. Authentizität bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den schöpferischen und persönlichen Prozess, etwas mit „eigener Hand“ kreieren. Dieser Aspekt ist jedoch stets

---

<sup>193</sup> Vgl. Kapitel II.2.2.1 Der linguistische Ansatz: Roland Barthes. S.29

<sup>194</sup> Vgl. Thomas Knieper, Marion Müller (Hrsg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. – Köln: Harlem 2003. S. 7

im Kontext mit dem Künstler und dessen Werk zu sehen, da auch Doppelbedeutungen im Sinne: „Hand an sich legen“ entstehen können. Sobald mehrere Personen oder Prozesse dazwischengeschaltet werden, verliert sich dieser Bezug immer mehr.

Bei der Fotografie ist dieser Aspekt der Prozessebenen der wesentlichste Kritikpunkt der Kulturrelativisten. Nach diesem theoretischen Ansatz, basiert die Fotografie in ihren wesentlichen Grundzügen, auf mehreren Entwicklungsebenen und kann folglich nicht authentisch, kein Analogon der Wirklichkeit sein.<sup>195</sup> Das Bild gelangt auf eine allgemeinere, kollektivere Ebene, einer inszenierten Ebene.

„>Authentizität< und >Inszenierung< werden oft als gegensätzliche, sich ausschließende oder jedenfalls spannungsreiche Konzepte verwendet: was inszeniert ist, verliert an Authentizität; was authentisch ist, kommt ohne Inszenierung aus. Mit Inszenierung verbindet sich die Vorstellung eines absichtvollen Handelns, das seine Effekte gegenüber einem Publikum ins Kalkül zieht. Das Authentische dagegen schien aus sich selbst heraus zu bestehen – es ist, wie es ist.“<sup>196</sup>

Das heißt, der Begriff der „Authentizität“ wird meistens gleichgesetzt mit einer gewissen zu erreichenden Norm, die den Gegenpol zu dem Begriff der Inszenierung darstellt. Dies muss jedoch nicht immer der Fall sein. Der Begriff Inszenierung umfasst eine große Bandbreite der Begriffe und Möglichkeiten: von mehr oder weniger spontanen, improvisierten Formen eines Zustandes bis hin zu ausgefeilten, detailgenauen arrangierten Dramaturgien. Nicht nur Theaterstücke, sondern auch Filme, Bilder oder menschlichen Handeln kann einer bestimmten Inszenierung folgen.

„Allgemein gefasst, lassen sich Inszenierungen als diejenigen Akte und deren wahrnehmbaren Manifestationen verstehen, die für ein Publikum oder vor einem Publikum vollzogen werden, dessen Existenz dem Akteur prinzipiell bewusst ist und das er entsprechend einzurechnen hat. [...] Inszenierungen betreffen das absichtsvolle Sichtbarmachen von Entscheidungen, Beschlüssen, Ereignissen, Vorgängen etc. vor einem Publikum, [...]“<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Vgl. Kapitel: Der linguistische Ansatz. Roland Barthes S. 29

<sup>196</sup> Vgl. T. Schultz: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. – In: Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. T. Knieper, M. G. Müller (Hrsg.) Köln: Harlem, 2003. S.11

<sup>197</sup> Vgl. ebd. S.12

Dieser Definition von T. Schulz entsprechend, sind die Begriffe der Authentizität sowie der Inszenierung zu hinterfragen, vor allem im Zusammenhang mit bildlichen Darstellungen. Jedes Bild steht, neben dem Herstellungsprozess, auch im Verhältnis zur dessen eigenen Präsentation. Wesentlich ist folglich, ein Bild nicht nur oberflächlich, sprich dessen „offensichtlichen“ Inhalt zu sehen, sondern es im Kontext von Präsentation und Umfeld zu betrachten. Ein Beispiel: ein gestelltes Foto zweier politischer, konkurrierender Persönlichkeiten, präsentiert in einer Tageszeitung, die sich am Bild freundlich anlächeln, mag, aufgrund des Erfahrungswissens, als eine Inszenierung gelten. Der Betrachter *weiß*, dass die Akteure sich nicht authentisch verhalten, da sie nur „eine gute Miene zum bösen Spiel“ machen. Dementsprechend wird das Bild betrachtet und als „inszeniert“ bewertet.

Ein Theaterstück, das von vornherein auf Schauspielerei beruht, kann als eine gelungene Inszenierung verstanden werden, die insofern authentisch ist, als sie ihren Gegenstand einem Publikum glaubwürdig präsentiert. Ein Bühnenfoto wiederum, wird in diesem Zusammenhang, stets als ein autonomes Kunstwerk betrachtet. Das Bild der Politiker hingegen mag im Sinne eines glaubwürdig und weder verfälscht noch bearbeitetes „Zeitdokument“, eine authentische Fotografie darstellen. Das heißt, Authentizität und Inszenierung liegen sowohl bei der Absicht des Bildpräsentators (z. B. Fotograf oder Regisseur eines Stückes), als auch beim Zuseher und dessen Verständnis der bildlichen Darstellung.

Ein wesentlicher Unterschied in der Anwendung der beiden Begriffe liegt auf dem Bezug zu einer Innenwelt oder auf Gegenstände der äußeren Welt. Ein Bild kann einerseits als Illustration einer bestimmten Situation in der äußeren Welt verstanden werden, oder als Ausdruck inner Zustände betrachtet werden. Im Sinne eines geistigen, mentalen Bildes kann es als ein Sinnbild für Stimmungen, Absichten oder Charaktere gedeutet werden.

Es stellt sich folglich die Frage nach dem Verhältnis, in dem sich die Fotografien befinden: sind sie Teil der zur „objektiven“ Wirklichkeit oder stehen sie im Kontext sichtbarer Ausdrücke, die der subjektiven Empfindungswelt zuzuordnen sind? Auf das Theater angewandt: sind die Bilder Teil der Kulisse, der Dekoration, die die Handlungen und Motive des Stückes optisch unterstützen sollen. Oder sind die Bilder der Innenwelt der Figuren zuzuordnen? Solche Bilder der „Innenwelten“ können aber auch bewusst zur Inszenierung von authentischen Alltagssituationen oder –stimmungen eingesetzt werden.

Kein Bild spricht für sich – jedes Bild steht in einem gewissen kultur-historischen und gesellschaftlichen Kontext und bedarf einer Erklärung. Aufgrund erlernter, kulturbedingter Codes, ordnet sich visuelle Kommunikation verschiedenen Formaten, Genres, oder auch Funktionen unter, mit denen sich variierende Authentizitätsansprüche und Aspekte des Inszenierens verbinden.

Ein Beispiel: eine Fernsehserie stellt andere Ansprüche an ein Bild und erzeugt wiederum andere Erwartungen als eine Skulptur, ein Theaterstück oder ein Musikvideo. Weiters existieren die unterschiedlichsten Kontexte, in denen sich ein Bild präsentieren und verstanden werden kann. Es gibt künstlerische, kommerzielle, journalistische, wissenschaftliche Produktionskontexte von Bilderwelten, die jeweils auf verschiedene Weise rezipierbar sind. „jedes Bild, das Authentizitätsansprüche mit sich führt, erfordert ein gewisses Maß an Vertrauen.“<sup>198</sup> Dieses Vertrauen in ein Bild basiert jedoch auf gewissen Erfahrungen, Standpunkten sowie Abwägungen des jeweiligen Betrachters.

„Was als >authentisch< gilt und wie bestimmte Inszenierungen beurteilt werden, ist vielfach selbst eine Frage verschiedener Konzeptionen des >guten Lebens<, unterschiedlicher Wertvorstellungen und ästhetischer Kriterien. >Authentizität< und >Inszenierung< sind eben keine gewöhnlichen wissenschaftliche Konzepte, sondern in ihren verschiedenen Anwendungen auch Teil der gesellschaftlichen Selbstverständigung über die >richtige< kommunikative Praxis.“<sup>199</sup>

Wie sich diese beiden Begriffe nun differenzieren hängt einerseits von dem Bezug zur objektiven Welt ab, und andererseits von den jeweiligen Umständen, in denen sich die Bilder befinden. Das heißt, Authentizität und Inszenierung stehen im engen Verhältnis und wann ein Bild als glaubwürdig und wann als inszeniert erscheint, hängt von mehreren Faktoren ab: vom Ort, der Zeit, von den gegebenen Umständen der Präsentation, vom Publikum und natürlich vom Präsentator oder Bildproduzenten. Eine bildliche Inszenierung ist, und das kann man mit ruhiger Gewissheit behaupten, in jedem Fall ein individuelles Ereignis.

---

<sup>198</sup> Vgl. T. Schultz: Alles inszeniert und nichts authentisch? S.18

<sup>199</sup> Vgl. Ebd. S.22

## II. EINE ZEITLOSE KOMÖDIE – BÉRÉNICE DE MOLIÈRE

### II.1 Zum Inhalt des Stückes

„Bérénice de Molière missachtet entgegen den Regeln des Barock die Einheit von Zeit, Ort, und Handlung. Das Stück gleicht einer Art Spiegelkabinett, in dem sich das Duell zwischen Corneille und Racine, darin die große Liebesgeschichte zwischen dem römischen Kaiser Titus und der jüdischen Königin Bérénice, und darin schließlich eins der größten Dramen der Geistesgeschichte reflektiert: der universelle Konflikt zwischen Leidenschaft und Vernunft, Glaube und Aufklärung.“<sup>200</sup>

Igor Bauersima entführt den Zuseher, mit diesem Stück, in die Theaterwelt des 17. Jahrhunderts, in die Epoche des Barock. Diese Zeit ist geprägt durch Autoren wie Corneille, Molière oder Racine – es ist die Zeit des höfischen Absolutismus unter König Ludwig XIV. Der Schauspieler erhält im Sinne eines *höfischen, königlichen Darstellers*, eine gesellschaftliche Aufwertung, die ihm unter anderem Freiheit und spezielle Rechte zugesteht. Bühnentechnik, Musik und Schauspiel kreieren eine neue Form und damit auch einen neuen Ort des Theaters: das barocke, höfische und vor allem sesshafte Theater. Der Hof ist Zentrum allen Schaffens. Die moderne Illusionsmaschinerie wird geboren. Neben der Rückbesinnung auf antike Stoffe, erhält vor allem die Komödie, trotz massiven religiösen Widerstandes, eine Renaissance. Neue Genres entstehen.

"Bérénice de Molière" ist eine Komödie über eine Welt, in der die Komödie selbst als eine minderwertige Theaterform, vor allem im Vergleich mit der Tragödie, behandelt wird. Es ist ein Stück, welches ein Stück der Antike wiederbelebt, im Spiegel der jeweiligen Ideale. Zeit, Ort und Raum werden neu konstruiert – Bérénice de Molière ist eine „[...] historische Komödie über das, was ist, und das, was sein könnte – das Heute.“<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Igor Bauersima im Vorwort des Programmheftes: Bérénice de Molière. Burgtheater GesmbH (Hrsg.) Heft 90. Spielzeit 2003/2004. – Wien: DieDrucker Agens & Ketterl, 2003. S. 4

<sup>201</sup> Vgl. Ebd. S. 4

Das Stück spielt im Jahre 1670. Prinzessin Henriette d' Angleterre, Gemahlin des jüngeren Bruders des Königs, betrachtet sich als die Schutzpatronin der Künste – und unterstützt folglich den angesehenen Dramatiker Pierre Corneille. Aber auch die Schauspieltruppe um Jean Poquelin, besser bekannt unter dem Namen Molière steht unter ihrem schützenden Einfluss. Aber was wäre das Leben am Hofe ohne Konkurrenz?

Vor allem die Truppe des Hôtel de Bourgogne mit dem Autor Jean Racine wird durch die Prinzessin gefördert. Es wird ein Stück, die Liebesgeschichte zwischen dem römischen Kaiser Titus und der jüdischen Königin Bérénice, zum Duell zwischen Komödie und Tragödie, zwischen Corneille, Racine und Molière, denn alle drei Männer lieben die gleiche Frau: die Schauspielerin Marquise Duchamps.

„Während der jüngere Racine im Drama um den römischen Kaiser Titus, der aus Gründen der Staatsraison auf seine Liebe zur jüdisch-orientalischen Königin Berenice verzichten soll, den Konflikt an die Grenzen des psychischen Zusammenbruchs treibt, plädiert Corneille als früher Vertreter der Aufklärung für die Vernunft, für die Zügelung der Leidenschaften. Als klarer Sieger dieses historisch verbürgten Wettstreites ging übrigens Racine hervor, nur dass die Herzogin von Orleans hinter der Intrige steckte, ist nicht verbürgt.“<sup>202</sup>

Die klassische Einheit von Ort, Zeit und Handlung wird bewusst missachtet. Laut Igor Bauersima gibt es eine Art Dreifachhandlung, die sich auf den verschiedenen Varianten der „Bérénice“ aufbaut und einen Bezug zu Molière und dessen Intrigen herstellt. „Was das Stück zusammenhält ist einerseits die Tatsache, dass die drei Handlungen thematisch eng verwandt sind und sich parallel entwickeln. Andererseits ist es die barocke Bühne, diese spezielle "Versuchsanordnung", die sich dem Zuschauer als solche auch zu erkennen gibt.“<sup>203</sup>

Das Stück impliziert folglich mehrere Konflikte auf verschiedenen Ebenen. Einerseits findet ein Duell zwischen den Autoren statt, das gleichzeitig als ein Duell zwischen traditionellen Vorstellungen und modernen Gedanken der Aufklärung zu verstehen ist. Komödie vs. Tragödie.

---

<sup>202</sup> Vgl. Pitt Hermann: Berenice de Moliere. Kritik zum Stück zu lesen unter <http://www.herner-netz.de/Moliere-311204/moliere-311204.html> Zugriff: August 2008.

<sup>203</sup> Vgl. Interview mit Igor Bauersima



## Personen<sup>204</sup>

Jean Poquelin (Molière)	<i>Autor, Schauspieler, Leiter einer Schauspieltruppe</i>
Pierre Corneille	<i>der große Dramatiker des Hofes</i>
Jean Racine	<i>junger, ambitionierter Autor</i>
Marquise Thérèse Duchamps	<i>große Schauspielerin</i>
Henriette D'Angleterre	<i>Schirmherrin der Künste</i>

*Bérénice de Molière* ist – wie der Titel schon sagt, ein Stück, eine Komödie über die Kreation eines Stückes. Es ist ein Duell der Autoren, ein Duell zwischen Corneille und Racine, zwischen Glaube und Vernunft, das jedoch auch noch Raum für eine dritte Variante bietet, nämlich der von Molière...

Molière: „Princesse. Meine Version wäre die Folgende: Überzeugt, dass die Tragödie notwendigerweise eine größere Wahrheit transportiert als die Komödie, verlässt eine Frau einen Mann, weil sie ihn zu komisch findet. Sie wirft sich in die Arme einer tragischen Existenz. Aber schließlich erkennen sie, dass sie irrt. Die Komödie vermag der Tragödie die Stirn zu bieten. Und dann, weil die Frau viel gesunden Menschenverstand besitzt, ahnt sie, dass es besser ist, sich auf die Seite der Komödie zu schlagen, wenn man die Möglichkeit wahren will, glücklich zu sein. Also kommt sie zurück zu ihrem komischen Mann. Es ist die Geschichte einer Trennung. Aber im Gegensatz zu Racine`s und Corneille`s Stücken ist sie nur vorübergehend. Denn alles endet gut.“<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Vgl. Burgtheater GesmbH (Hrsg.): *Bérénice de Molière*. Programmheft. Heft 90. Spielzeit 2003/2004. – Wien: DieDrucker Agens & Ketterl, 2003. S. 6

<sup>205</sup> Vgl. Burgtheater GesmbH (Hrsg.): *Bérénice de Molière*. Programmheft. Heft 90. Spielzeit 2003/2004. – Wien: DieDrucker Agens & Ketterl, 2003. S.73

„Doch statt ein staubiges Doku-Drama abzuliefern, hat Bauersima einen kaleidoskopisch schimmernden Fanfaktor erdacht, in dem sich Fiktion und Wirklichkeit vielfach brechen: ein luzides Stück über die Entstehung von Theater, ein pointenreiches Ideendrama über den Aufklärer Corneille, den Fatalisten Racine und die Frage, mit welcher der beiden Weltsichten man wohl glücklicher wird. Vor allem aber gerät der Abend zum rauschenden Fest: Bauersima setzt >Bérénice de Molière< als Puder- und Perückentheater in Szene. Und so pompös wie Henriettes Reifenrock und Corneilles Schnallenschuhe sind auch die Gefühle [...].“<sup>206</sup> (Profil)

## II.2 Eine Analyse der Inszenierung: der fotografische Raum

„Ein illusionistisches Bild ist nicht länger etwas, das man sich anschaut und mit den eigenen Erinnerungen abgleicht, um seine Realitätswirkung zu beurteilen. Das Bild der Neuen Medien ist vielmehr eines, in das der Benutzer aktiv *hineingeht*, [...] Darüber hinaus verwandeln die Neuen Medien die meisten Bilder in Bild-Interfaces und Bildinstrument. Bilder werden interaktiv [...].“<sup>207</sup>

Dieses Zitat beschreibt das entscheidende und wesentliche Grundprinzip des fotografischen, theatralen Raumes: ein unendliches Potential an kreierenden Möglichkeiten, die wiederum eine unendliche Zahl an Interpretationsvarianten erlaubt. Im Stück *Bérénice de Molière* kam dieses Prinzip vor allem durch die klassische Raumaufteilung der dunklen Guckkastenbühne des Akademietheaters zum tragen. Dieser Raum mit der Distanz zum Zuseher, bewirkte einerseits eine passive Rezeption beim Publikum, andererseits wurden dadurch die Bilder und Projektionen erst sicht- und wahrnehmbar.

---

<sup>206</sup> Vgl. Pressestimmen auf [http://www.bundestheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan\\_detail\\_mitwirkende.php?eventid=525911&monthplus=&archiv=&prst=1](http://www.bundestheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_detail_mitwirkende.php?eventid=525911&monthplus=&archiv=&prst=1) Zugriff Oktober 2008

<sup>207</sup> Vgl. Lev Manovich: Illusion nach der Fotografie: Wie sich Wirklichkeit in digitalen Medien darstellt. – In: Image:/ images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie. Tamara Horáková, Ewald Maurer, Johanna Hofleitner, Ruth Mauere-Horak (hrsg.) Wien: Passagen, 2001. S. 293

Uraufführung: Februar 2004, Akademietheater Wien

Regie und Bühne:	<i>Igor Bauersima</i>
Bühne:	<i>Alexandra Deutschmann</i>
Kostüme:	<i>Johanna Lakner</i>
Video:	<i>Georg Lendorff</i>
Komposition & Musik:	<i>Efim Jourist</i>
Licht:	<i>Hans Siegel</i>
Dramaturgie:	<i>Joachim Lux</i>

### *II.2.1 Zum Bühnenraum*

„Das Bühnenbild (für das Bauersima und Alexandra Deutschmann zeichnen) ist so einfach wie effektiv: Halbdurchsichtige Soffitten dienen als freischwebende Projektionsflächen für Szenentitel oder Videos (Georg Lendorff) von Gartenanlagen oder Studierzimmern, je nach Bedarf. Schnelle Verwandlung also wie in der barocken Kulissenbühne, und hier wie dort soll es nicht nur praktisch, sondern auch schön anzuschauen sein. Wie Reifröcke drehen sich die Stoffbahnen in traumhaften Choreografien von einem Schauplatz zum nächsten. [...]“<sup>208</sup>(Tiroler Tageszeitung)

Der theatrale Raum als ein Zwischenraum ist ein Ort der unendlichen Gestaltungs- und Präsentationsmöglichkeiten von bildlichen Darstellungen. Bilder sind Teil der sozialen Kommunikation, werden sowohl optisch, als auch aufgrund des kulturellen Codes wahrgenommen. Im Theater ist dem Zuschauer dieser Aspekt, vor allem durch das Wissen, dass es sich um Theater handelt, mehr bewusst als im gewöhnlichen Alltag. Der Zuschauer konsumiert Theater mit einer differenzierten Erwartungshaltung als zum Beispiel das Kino oder Fernsehen. Aufgrund der klassischen Raumaufteilung in einen Schauspiel- und Aktionsraum und einen Zuschauer- und passiven Rezeptionsraum, wurde diese traditionelle Erwartung an einen Theaterraum zufrieden gestellt.

---

<sup>208</sup> Vgl. Pressestimmen auf [http://www.bundestheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan\\_detail\\_mitwirkende.php?eventid=525911&monthplus=&archiv=&prst=1](http://www.bundestheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_detail_mitwirkende.php?eventid=525911&monthplus=&archiv=&prst=1) Zugriff Oktober 2008

Die Bewegung der, teilweise transparenten Stoffbahnen, sowie die damit zusammenhängenden Bildprojektionen, lockerten und dynamisierten diese starre Raumkonzept. Es wurden stets neue Räume durch Bewegung und Bilder kreiert.

#### Orte im Stück<sup>209</sup>

In den Gärten des Königs	<i>In der Nähe eines Brunnens, auf einer Bank, hinter Büschen</i>
Bei Racine	<i>Die Unterkunft eines Studenten</i>
Bei Henriette d'Angleterre	<i>Ein Salon im Château de Versailles</i>
Bei Corneille	<i>Ein bürgerliches Haus</i>
In einem Theater	<i>Im Saal, auf der Bühne</i>

Räumlichkeit entsteht im Stück *Bérénice* de Molière auf mehreren Ebenen: einerseits durch den vorgegebenen Raum des Guckkastentheaters, des Akademietheaters Wien. Zweitens durch die transparenten Vorhänge, die die ständigen variierenden Räume durch Bewegung kreiert. Die Bewegung der Schauspieler wird durch diese Bewegung der transparenten Vorhänge maßgeblich beeinflusst.

Die dritte Ebene wurde bestimmt durch die Fotografien und Videofrequenzen, welche auf die transparenten Vorhänge projiziert wurden. Durch das Bild-Motiv wurde eine vierte Ebene von Räumlichkeit geschaffen, die den Gesamteindruck des Raumes komplettierte. Der Bühnenraum wurde Illusion und Realität zugleich. Der grundlegende Zusammenhang wurde durch die Schauspieler und das Publikum hergestellt. Die Bilder befanden sich in einem geschlossenen, abgedunkelten Raum, was dessen Sichtbarkeit erst ermöglichte. Der Szenenraum war folglich gleichzeitig der Präsentations- als auch Interpretationsraum der Bilder und somit auch des Stückes. Die Räume erhielten eine gewisse Transparenz, die zum Teil durch die Bilder noch verstärkt wurde. Die Kommunikation erfolgte folglich eher über visuelle Eindrücke als über Materialien im Raum.

---

<sup>209</sup> Vgl. Burgtheater GesmbH (Hrsg.): *Bérénice* de Molière. Programmheft. Heft 90. Spielzeit 2003/2004. – Wien: DieDrucker Agens & Ketterl, 2003. S. 6

„Die Räume waren dreidimensional. Bühnenbilder die versuchen durch großen bautechnischen Aufwand einen Raum täuschend echt "nachzubilden" haben etwas von einem Provinzzauberer. Der Zuschauer muss sich zum Kind machen, um die Show genießen zu können. Mir waren immer schon Bühnenbilder lieber, welche die Künstlichkeit des Theaterraumes nicht negierten. Projektionen eignen sich gut dafür, zwischen Theatersituation und "bedeuteter Realität" Balance zu halten, weil anstelle des "bedeuteten Bauwerkes/Raumes" kein "falsches Bauwerk/Raum" tritt, sondern nur das Bild. Der Zuschauer sollte vom Bühnenbild nicht belogen, sondern verführt werden.“<sup>210</sup>

### *II.2.2 Stück, Schauspieler*

Bühnenraum ist Illusion und Realität zugleich. Der wesentliche Zusammenhang ist der Mensch, auf und mit ihm bezieht sich der Raum und wird durch ihn gestaltet. Schauspieler als auch Zuschauer füllen den theatralen Raum und geben ihm seine jeweilige Bedeutung, unabhängig seiner optischen Gestaltung. Im Kontext zum fotografischen Raum, gestaltet sich dieser – je nach Vorwissen, Erwartung und kultursozialen Hintergrund des Zuschauers – anders und vor allem individuell.

Die Zeit, und vor allem der Zeitfluss sind im Wesentlichen bestimmend für den Augenblick des bildlichen, des fotografischen Raumes. Im Stück wurde der Aspekt der Zeit, zeitlos. Kostüme und Aussehen der Schauspieler waren den barocken Vorgaben angepasst. Der Inhalt des Werkes – die Konflikte, die Gefühle, die Auseinandersetzungen – sind jedoch heute so aktuell wie damals. Dementsprechend ist auch die Sprache im Stück „modern“ und nicht „barock“. Die Kulisse, die Schauspieler und die Kostüme ergaben im Gesamten einen Kontrast zwischen dem Gestern und Heute, der einen zeitlosen, bildlichen Raum kreierte.

---

<sup>210</sup> Vgl. Interview mit Igor Bauersima. Geführt August 2008.

### II.3.1 Szenenbilder

„Sämtliche Projektionen wurden per Video zugespielt. Oft waren es Standbilder, manchmal Animationen, dazwischen aber auch bewegte, filmische Momente.“<sup>211</sup>

Abb.17 Philipp Hochmair (Jean Racine), Roland Koch (Jean Poquelin [Molière]), Martin Schwab (Pierre Corneille)



Abb.18 Dorothee Hartinger (Henriette d'Angleterre), Roland Koch (Jean Poquelin [Molière]) (im Hintergrund), Martin Schwab (Pierre Corneille) in der Bibliothek von Corneille.



---

<sup>211</sup> Vgl. Interview mit Igor Bauersima. Geführt August 2008.

Abb 19 Roland Koch (Jean Poquelin [Molière]), Sylvie Rohrer (Marquise Duchamps)



Abb 20 Dorothee Hartinger (Henriette d'Angleterre), Roland Koch (Jean Poquelin [Molière])

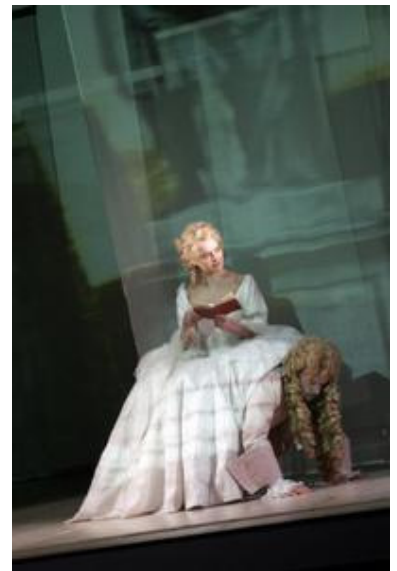


Abb.21 Dorothee Hartinger (Henriette d'Angleterre), Philipp Hochmair (Jean Racine)



## ZUSAMMENFASSUNG

Ein altes Sprichwort besagt: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte...“ – doch kein Bild erklärt sich selbst. Jede bildliche Darstellung ist in einem gewissen kultur-historischen sowie gesellschaftlichen Kontext zu betrachten und ist vor allem geprägt durch die jeweilige Ideologie bzw. Weltanschauung, den individuellen Blick des Betrachters. Die Fotografie wird durch den kulturbedingten Blick definiert. Verändert sich dieser Blick, ändert sich auch der Umgang mit dem Medium Bild. Räumlichkeit und damit zusammenhängend auch bildliche Räumlichkeit konstruiert sich mit dem Menschen und dessen Erfahrungen, Erlebnissen bezogen auf die jeweilige kulturelle Umgebung.

Ein Bild kann alles und jeden re-präsentieren - echte Dokumente, Bilder im Allgemeinen bilden die Wirklichkeit nicht einfach nur ab, das heißt, sie sind kein Analogon der Wirklichkeit. Verschiedenen Kameraperspektiven und Ausschnitte, unterschiedlich verwendetes Materials sowie Licht- und Farbkonzepte, führen zu jeweils differenziellen Bildern und Bildeindrücken. Den Rezipienten wird immer ein spezieller Blick auf die gezeigten Ereignisse präsentiert. Diese Konnotationen sowie Assoziationen, und vor allem damit zusammenhängend, deren Verständnis, sind ebenfalls Teil, des erlernten, kulturellen Codes.

Eine Fotografie schafft ein Bewusstsein für die in der Zeit vorhandenen Dinge und verweist auf etwas spezielles, was an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit da gewesen ist. Sie ist eine Präsenz von Dingen und Personen in der Zeit. Die Wahrnehmung und das Verständnis einer bildlichen Darstellung wie beispielsweise der Fotografie, steht immer in einem Spannungsverhältnis von Raum, Zeit, Bild und vor allem dem jeweiligen Betrachter. Der Umgebungsraum, die Materialität eines Raumes sowie eines Bildes, der Bild-Raum eines Motivs als auch dessen Bedeutungsraum sind die grundlegenden Ebenen einer umfassenden Bildwahrnehmung im Raum. Diese bestimmen im Wesentlichen die Kommunikation sowie Bedeutung eines Bildes. Kommunikation entsteht auf der Ebene der Bedeutung, das heißt Bedeutung, die die jeweiligen materiellen Objekte im Raum für den Menschen besitzen.



Wahrnehmung ist ein Gesamtvorgang aller körperlichen Sinne – und der Sehraum impliziert nicht nur den optischen, sondern auch den erlebten, den gefühlten Raum. Dieser erlebte Raum ist auch für die Interpretation von den optischen, materiellen Dingen ausschlaggebend. Die jeweiligen erlernten, erlebten Erfahrungen werden, z. B. für die Bedeutungszuweisung einer Fotografie angewendet, um dieses Phänomen zu erklären sowie zu verstehen.

Der wesentliche Aspekt in diesem Kontext ist der zeitlich definierte Raum – verändert sich der Raum, die Umgebung, so verändert sich ebenfalls die Zeit und folglich auch die Kommunikation in diesem Zwischen-Raum von Bild und Betrachter. Das heißt, je nach Umgebungsraum wird auch der Inhalt eines Bildes sowie dessen Bild-Raum definiert.

Bilder im Theater stehen in einer Wechselbeziehung zu den Objekten, die ebenfalls den Raum gestalten, und implizieren folglich stets eine gewisse Funktion bzw. Bedeutung. Das heißt, eine fotografische Darstellung muss, um als solche erkannt zu werden, sich von den übrigen Gegenständen im Raum abgrenzen bzw. durch diese ergänzt werden. Im Stück *Bérénice de Molière* wurde dieser Aspekt durch den Kontrast der klassischen Guckkastenbühne, einem dunklen Raum und dem Konzept der transparenten Bühnengestaltung berücksichtigt.

Im Kontext Theater sind Bilder wie Fotografien oder Videofrequenzen, folglich stets Teil einer bildlichen Botschaft, einer bewusst inszenierten Bedeutung, die in den meisten Fällen, bedingungslos vom Publikum als „authentischen“ Teil der Inszenierung akzeptiert wird. Bilder vermitteln, eine Verbindung zu der bekannten Realität, und werden, trotz dem Wissen um Manipulationen, Collagen als auch Künstlichkeit, als ein Teil dieser Realität akzeptiert und im Zusammenhang mit der jeweiligen Inszenierung bewertet.

Der fotografische Raum, ist ein Zwischen-Raum, der sich nicht nur von Raum zu Raum, sondern vor allem von Person zu Person konstruiert. Es ist ein sehr individueller Raum, der von seinen Grundzügen her inhaltslos und leer ist. Er ist Szenenraum, Präsentationsraum der Bilder, die sich durch den Bezug zum Zuschauer definieren und gestalten.

## LITERATUR

- Arnheim, Rudolf: Über die Natur der Fotografie (1974). – In: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S.171-181.
- Arnheim, Rudolf: Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk. 11. Aufl.– Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Baatz, Willfried: Geschichte der Fotografie. 4. akt. Aufl. – Köln: Dumont, 2004.
- Balme, Christopher, Nicole Leonhardt: Fotografie und Theater im 19. JH. – In: Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816 – 1914. Charles Grivel, André Gunthert, Bernd Stiegler (Hrsg.) München: Fink, 2003. S. 102 – 121.
- Balme, Christopher, Markus Moninger (Hrsg.): Crossing Media. Theater-Film-Fotografie-Neue Medien. – München: Epodium, 2004.
- Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes (1964). – In: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S.138 – 149.
- Barthes, Roland: Das Grundprinzip der Fotografie und die zwei Arten des Interesses an Fotografien (1980). – In: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S.282 – 286.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. 1. Auflage – Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1989.
- Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes (1945). - In: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S. 58-63.
- Beltिंग, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 5. Aufl. – München: C.H. Beck, 2000.

Belting, Hans: Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild. – In: Bild- Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft. Hans Belting. München: Fink, 2001. S.213 - 239

Belting, Hans: Bild- Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft. – München: Fink, 2001.

Belting, Hans: Der Ort der Bilder. – In: Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt. Hans Belting, Lydia Haustein (Hrsg.) München: C. H. Beck, 1998.

Belting, Hans, Lydia Haustein (Hrsg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt. – München: C. H. Beck, 1998.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. – In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Walter Benjamin. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1977.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

Bense, Max: Fotoästhetik (1958). - In: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S.134 -137.

Breidbach, Olaf: Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung. – München: Fink, 2005.

Brook, Peter: Der leere Raum: Möglichkeiten des heutigen Theaters. – München: Dtv, 1975

Burgtheater GesmbH (Hrsg.): Programmheft. Bérénice de Molière. Heft 90. Spielzeit 2003/2004. – Wien: DieDrucker Agens & Ketterl, 2003.

Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. – München, Wien: C. Hanser Verlag, 1989.

Debray, Régis: Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland. Übers. v. Anne Hélène Hoog, Erich Thaler und Thomas Weber (Hg.) 2. überarb. Aufl. – Berlin: Avinus, 2007.

Ditzinger, Thomas: Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung. 1. Aufl. – München: Spektrum, 2006.

Dobbe, Martina: Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft. – In: Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. K. Sachs–Hombach (Hrsg.) Köln: Harlem, 2006. S. 132 – 148.

Dörfler, Hans Diether: Das fotografische Zeichen. – In: Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Julia Schmitt, Christian Tagsold, Hans - Diether Dörfler u.a. (Hrsg.) Opladen: Leskert Budrich, 2000.

Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. 2 korr. Aufl. – München: Fink, 1991

Eco, Umberto: Einführung In die Semiotik. 9. unveränd. Auflage. – München: Fink, 2002.

Fischer – Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. 2. durchges. Aufl. – Tübingen: Narr, 1988.

Flügge Matthias, Robert Kudielka, Angela Lummert (Hrsg.): Raum. Orte der Kunst. 2. korr. Auflage – Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2007.

o. A: Der fotografische Raum. – In: Raum. Orte der Kunst. 2. korr. Auflage. Flügge Matthias, Robert Kudielka, Angela Lummert (Hrsg.) Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2007. S. 105 – 152.

Gallée, Heinz Bruno: vom Raumbild zum Bildraum. Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühngestaltung. – Wien, Kön, Weimar: Böhlau, 1992.

Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1984.

Grivel, Charles, André Gunthert, Bernd Stiegler (Hrsg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816 – 1914. – München: Fink, 2003.

Großklaus, Götz: Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. 1. Aufl. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Großklaus, Götz: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

Guibert, Hervé: Phantom-Bild. Über Photographie. – Leipzig: Reclam, 1993.

Hick, Ulricke: Geschichte der optischen Medien. – München: Fink, 1999.

Horáková, Tamara, Ewald Maurer, Johanna Hofletner, Ruth Maurer-Horak (Hrsg.): Images : / images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie. – Wien: Passagen, 2001.

Huber, Hans Dieter, Bettina Lackemann, Michael Schibl (Hrsg.): Bild | Medien | Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. - München: kopaed, 2002.

Kaschuba, Wolfgang: Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne. – Frankfurt a. M: Fischer TBV, 2004.

Kebeck, Günther: Bild und Betrachter. Auf der Such nach Eindeutigkeit. 1. Aufl.– Regensburg: Schnell & Steiner, 2006.

Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. – München: Schirmer/Mosel, 1983.

Kracauer, Siegfried: Ornament und Masse. Essays. 1. Aufl. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

Knieper, Thomas, Marion G. Müller (Hrsg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. 1. Aufl. – Köln: Harlem, 2003.

Krah, Hans, Michael Titzmann (Hrsg.): Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. 1. Aufl. – Passau: Stutz, 2006.

Krauss, Rolf H.: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Fotografie. 2. Aufl. – Ostfildern b. Stuttgart: Cantz, 1995.

Leonhardt, Nic: <<... in die Tiefe des Bildes hineingezogen>>: Die Stereofotografie als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts. – In: Crossing Media. Theater – film – Fotografie – Neue Medien. Christopher Balme, Markus Moninger (Hrsg.) München: epodium, 2004.

Lindemann, Thomas (Hrsg.): Bühnen – Bilder. Hainer Hill und die Kunst der Projektion. – Karlsruhe: Infoverlag, 2005.

Manovich, Lev: Illusion nach der Fotografie: Wie sich Wirklichkeit in digitalen Medien darstellt. – In: Images : / images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie. Tamara Horáková, Ewald Maurer, Johanna Hofleitner, Ruth Maurer-Horak (Hrsg.) Wien: Passagen, 2001. S. 287 - 306

Metzger, Wolfgang: Gesetze des Sehens. 2. erweit. Auflage. – Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer, 1953.

Metzger, Wolfgang: Gestaltwahrnehmung (1968). – In: Wolfgang Metzger. Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982. Stadler, Michael, Heinrich Grabus (Hrsg.) Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer, 1986. S. 322 – 345.

Metzger, Wolfgang: Die Entdeckung der Prägnanztendenz. Die Anfänge einer nicht-atomistischen Wahrnehmungslehre (1975). – In: Wolfgang Metzger. Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982. Stadler, Michael, Heinrich Grabus (Hrsg.) Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer, 1986. S. 145 - 181.

Sachs-Hombach, Klaus: Begriff und Funktion bildhafter Darstellungen. – In: Bild | Medien | Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. Hans Dieter Huber, Bettina Lackemann, Michael Schibel (Hrsg.) München: kopaed, 2002. S. 9 – 46.

Sachs–Hombach, Klaus: Das Bild als anthropologisches Phänomen. Interview mit Hans Belting. – In: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Klaus Sachs- Hombach (Hrsg.) Köln: Harlem, 2004. S. 116 - 125

Sachs–Hombach, Klaus: Das Bild aus phänomenologischer Sicht. Interview mit Lambert Wiesing. – In: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Klaus Sachs- Hombach (Hrsg.) Köln: Harlem, 2004. S. 152 – 169.

Sachs–Hombach, Klaus (Hrsg.): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. – Köln: Harlem, 2004.

Sachs – Hombach, Klaus (Hrsg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. – Köln: Harlem, 2006.

Sachs – Hombach, Klaus, Klaus Rehkämper (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. 2. Aufl. - Wiesbaden: DUV, 2004.

Saussure, Ferdinand de: Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 3. Aufl. – Berlin, NY: Walter de Gruyter, 2001.

Scheurer Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. – Köln: DuMont, 1987.

Scholz, Oliver R.: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung. – Freiburg b. München: Alber, 1991.

Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtgen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. – In: Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hrsg.) Köln: Harlem, 2003. S. 10-24.

Schweizer, Harro (Hrsg.): Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung. – Stuttgart: Metzler, 1985.

Smith, Edward L.: Bildende Kunst im 20. JH. – Köln: Köhnenmann, 1999.

Schmitt, Julia; Christian Tagsold, Hans–Diether Dörfler u.a. (Hrsg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. – Opladen: Leskert Budrich, 2000

Sontag, Susan: Die Bilderwelt (1977). – In: In: Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980. Wolfgang Kemp (Hrsg.) München: Schirmer/Mosel, 1983. S.243 – 250.

Sontag, Susan: Über Fotografie. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1996.

Stadler, Michael, Heinrich Grabus (Hrsg.): Wolfgang Metzger. Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982. – Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer, 1986.

Stark, Ewald: Fotografie. Das Schöne als Ziel. Zur Ästhetik und Psychologie der visuellen Wahrnehmung. – Niederhausen: Falken, 1982.

Thürlemann, Felix: vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. – Köln: Dumont, 1990.

Wiesing, Lambert: Sind Bilder Zeichen? – In: Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. K.Sachs – Hombach, Klaus Rehkämper (Hrsg.) 2. Aufl. Wiesbaden: DUV, 2004. S. 95 – 101.

## **Interview**

Interview mit Igor Bauersima. Geführt August 2008. Liegt bei der Autorin vor.



**Internet:**

Bilder und Allgemeininformationen zu Laterna Migica.

<http://www.kunstgeschichte.de/kgs/publikationen/mb2.html> Zugriff: August 2008.

Zitate zur Fotografie: <http://www.aphorismen.de> Zugriff: Juli 2008.

Informationen und Bilder zu Stereoskopie. <http://www.stereoskopie.com/> Zugriff: August 2008.

Bilder zur modernen Stereoskopie. <http://www.yeda.de/html/stereogalerie.php> Zugriff: August 2008.

Szenenfotos zum Stück *Bérénice* de Molière.

<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/galerien/7339.php> Zugriff: April 2008.

Pressestimmen zum Stück *Bérénice* de Molière.

[http://www.bundestheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan\\_detail\\_mitwirkende.php?eventid=525911&monthplus=&archiv=&prst=1](http://www.bundestheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_detail_mitwirkende.php?eventid=525911&monthplus=&archiv=&prst=1) Zugriff Oktober 2008.

Bild der Entenfamilie. <http://www.kniepe.de> Zugriff: August 2008

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb.1 *Camera Obscura*. – In: Willfried Baatz: Geschichte der Fotografie. 4. akt. Aufl. – Köln: Dumont, 2004. 15
- Abb.2 *Laterna Magica Vorführung*.  
[www.kunstgeschichte.de/kgs/publikationen](http://www.kunstgeschichte.de/kgs/publikationen). Zugriff: August 2008. 15
- Abb.3 *Stereofotografie einer Kasperltheatervorführung*.  
<http://www.stereoskopie.com/> Zugriff: August 2008. 16
- Abb.4 *moderne Stereofotografie von der Stadt Thübingen*.  
<http://www.yeda.de/html/stereogalerie.php> Zugriff: August 2008. 16
- Abb.5 *Ellipse und Quadrat*. – In: Thomas Ditzinger: Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung. 1. Aufl. – München: Spektrum, 2006. 48
- Abb.6 *Ertastung des Auges anhand des Bildes der Nofretete*. – In: Ewald Stark: Fotografie. Das Schöne als Ziel. Zur Ästhetik und Psychologie der visuellen Wahrnehmung. – Niederhausen: Falken, 1982 49
- Abb.7 *Rubinscher Becher*. – In: Thomas Ditzinger: Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung. 1. Aufl. – München: Spektrum, 2006. 51
- Abb.8 *Gesetz der guten Fortsetzung*. <http://www.kniepe.de> Zugriff: August 2008. 51
- Abb.9 *Gesetz der Nähe*. <http://www.kniepe.de> Zugriff: August 2008. 51
- Abb.10 *Gesetz der Erfahrung*. – In: Thomas Ditzinger: Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung. 1. Aufl. – München: Spektrum, 2006. 51

- Abb. 11 *Räumliche Wahrnehmung.* – In: Ewald Stark: Fotografie. Das Schöne als Ziel. Zur Ästhetik und Psychologie der visuellen Wahrnehmung. – Niederhausen: Falken, 1982. 52
- Abb.12 *Beispiel zur horizontalen Wahrnehmung.* Gestaltet von der Autorin. 53
- Abb.13 – 15 *Fotografien zur Wahrnehmung von Licht, Schatten und Farbe.*  
– In: Ewald Stark: Fotografie. Das Schöne als Ziel. Zur Ästhetik und Psychologie der visuellen Wahrnehmung. – Niederhausen: Falken, 1982. 54
- Abb.16 *Der Mensch im Raum.* – In: Heinz Bruno Gallée: vom Raumbild zum Bildraum. Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühngestaltung. – Wien, Kön, Weimar: Böhlau, 1992. 71
- Abb.17 – 21 Szenenfotos zum Stück *Bérénice* de Molière.  
<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/galerien/7339.php> Zugriff:  
April 2008. 85/86



## LEBENS LAUF

Wien, im Jänner 2009

### PERSÖNLICHE DETAILS

*Name:* Heidelinde Scheichl  
Geb. am 30.10.1982  
*Email:* heidischeichl@gmx.net

### AUSBILDUNG

*1989 – 1993* Volksschule Plenkberg, Steyr  
*1993 – 1997* Musikhauptschule Steyr  
*1997 – 2002* HBLA für Kultur- und Kongressmanagement  
*Juni 2002* Matura

### AKADEMISCHE STUDIEN

*Seit Okt. 2003* Studium der Theater- Film & Medienwissenschaft  
*Juni 2005* 1. Diplomprüfung  
*2005 – 2007* Studium College *die Grafische*, Wien  
College für Medientechnik und  
Medienmanagement; Ausbildungsmodul  
Fotografie und audiovisuelle Medien  
*Juni 2007* Diplomprüfung / Abschluss College